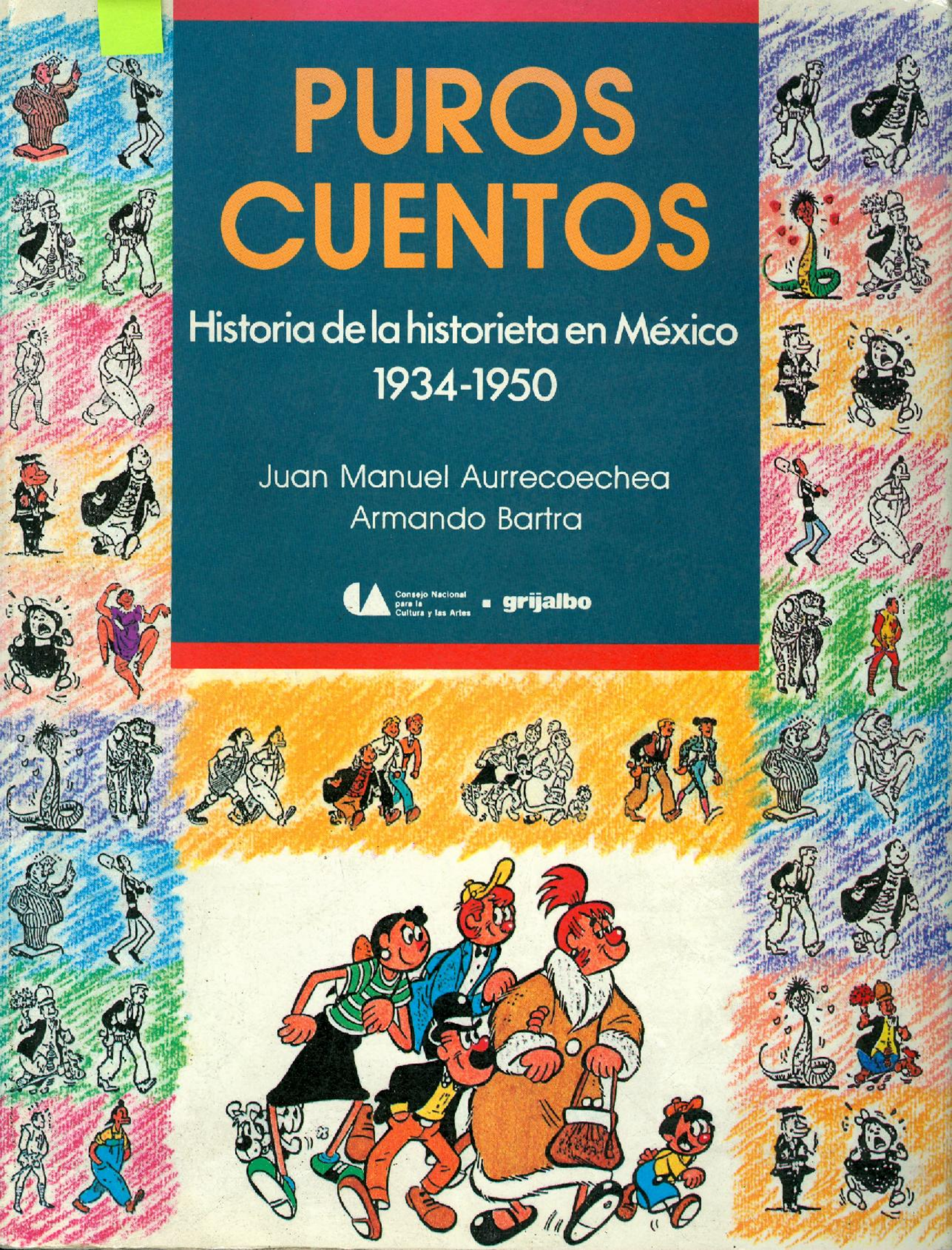
PUROS CUENTOS

Historia de la historieta en México 1934-1950

Juan Manuel Aurrecoechea
Armando Bartra

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes ■ grijalbo



Al alba de la alfabetización masiva, los mexicanos nos amanecimos leyendo revistas de monitos. A finales de la década de los treinta *Paquín*, *Paquito*, *Pepín*, *Chamaco* y *Pinocho*, entre otras, se transformaron en cotidianos de tirajes vertiginosos. Durante la década siguiente, estas historietas generaron la fortuna de sus editores y, junto con el cine y la radio, se encargaron de la educación sentimental de las nuevas generaciones nacidas al arrullo de los seductores medios de la emergente industria cultural.

Los "pepines" no sólo son literatura portátil, revistas de bolsillo ideales para lectores nómadas que se cultivan en el tranvía o el camión, divulgadores de la narrativa aventurera que heredan del folletín e introductores de la literatura del corazón, sino también, y sobre todo, son inventores de un nuevo sentido del humor, de una comicidad en corto que en vez de gregarias carcajadas carperas arranca sonrisas intimistas en lectores solitarios.

Este segundo volumen de *Puros cuentos*, que abarca de 1934 a 1950, documenta el debut, la consagración y la decadencia de las primeras revistas de monitos, deteniéndose en las series y los autores que por esos años cultivaron el humor. Desfilan por sus páginas moneros tan memorables como Ramón Valdiosera, Bismarck Mier, Gaspar Bolaños, Germán Butze, Gabriel Vargas, Rafael Araiza y Abel Quezada; acompañados por los máximos protagonistas de nuestra historieta risueña: Raimur, Serafín y Manotas; Poca Luz y Huele de Noche; Rolando el Rabioso y Pitoloco; Panza y los Supersabios; Jilemón Metralla y los Burrón; Canguro Carey, Bruja Rogers y el ingenuo Ricardín; Máximo Tops, Butch y La Mula Maicera... Quedan para el tercer volumen los autores aventureros, didácticos o lacrimosos que fundaron nuestra historieta "seria" de trazo naturalista.

ISBN 970-05-0300-3

9 789700 503004

PUROS CUENTOS

Historia de la historieta en México 1934-1950

PUROS CUENTOS

Historia de la historieta en México 1934-1950

Juan Manuel Aurrecoechea
Armando Bartra

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes ■ grijalbo

PUROS CUENTOS II
Historia de la historieta en México, 1934-1950

Reproducción fotográfica: Javier Hinojosa

© 1993, Armando Bartra y Juan Manuel Aurrecoechea

D.R. © 1993 por EDITORIAL GRIJALBO, S.A. de C.V.
Calz. San Bartolo Naucalpan núm. 282
Argentina Poniente 11230
Miguel Hidalgo, México, D.F.

PRIMERA EDICIÓN

Coedición: Dirección General de Publicaciones del
Consejo Nacional para la Cultura y la Artes/
Editorial Grijalbo, S.A. de C.V.

La presentación y disposición en conjunto
y de cada página de PUROS CUENTOS II
son propiedad del editor. Queda estrictamente
prohibida la reproducción parcial o total
de esta obra por cualquier sistema o método
electrónico, incluso el fotocopiado,
sin autorización escrita del editor.

ISBN 968-29-4578-X Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
ISBN 970-05-0300-3 Editorial Grijalbo, S.A. de C.V.

IMPRESO EN MÉXICO

Gracias a:

Sealtiel Alatriste, Juan Alba, Manuel Ahumada, Ricardo Anguía, Rafael Araiza, Lourdes Arizpe, Javier Barajas, Guillermo Bonfil (†), Joaquín Cervantes Bassoco, María Esther Echeverría, Rolando Estévez, Gustavo Fuentes, Francisco Galindo, Ricardo Galindo, Montserrat Galli, José Gómez Corchado, Armando Guerrero Edwards, Antonio Gutiérrez, Harold Hinds, Irene Herner, Alicia Ibáñez, Carmen Jiménez Cacho, Adriana Malvido, Adolfo Mariño, Ramón Márquez, Ángeles Martínez, Teresa Martínez, Jorge Miranda (†), Carlos Monsiváis, Ángel Mora, Ulises Mora, Alfonso Morales, Miguel Ángel Morales, José Pacindo, Julia Palacios, Tonatiuh de la Parra, Betty Perkins, Georgina Rodríguez, Roberto Sosa, Alfonso Tirado, Carmen Tostado, Ramón Valdiosera, Sixto Valencia, Gabriel Vargas, Yolanda Vargas Dulché, Javier Velasco, Carlos Vigil, Guillermo Vigil, Ángel Zamarripa (†), Leopoldo Zea Salas (†), Begoña Zorrilla y familias de Germán Butze y José G. Cruz.

Los autores

ÍNDICE GENERAL

Noticia 11

La seducción de los inocentes 13

La letra con pepines entra 19

Vasos comunicantes 25

Tres editores distintos y un solo distribuidor verdadero 43
- Francisco Sayrols, el fundador 44
- Las batallas comerciales del Coronel 56
- Ascenso, esplendor y muerte de un chamaco de armas tomar 70
- Los padrinos 82

El difícil arte de vivir del cuento 87

Lo que hace la mano hace la tras 99

De cómo los pepines se volvieron chicos, cotidianos, prietos y lacrimógenos 169
- La reconquista 171
- Monitos menguantes 174
- La historieta más rápida del mundo 177
- Mundos entreverados 179
- Hacia el imperio del "café con leche" 182
- El cómic en serio 186
- Amores de quinto patio 189
- Introducción —y subversión— del realismo fotográfico 192
- Engolados y verborreicos 198
- La dictadura del lector 208
- El monero como héroe cultural 211

De la carcajada social a la sonrisa de buró 217
- Las mil y una noches de Valdiosera 241
- Un cómic de gesta 255
- Panza o las desventuras de la virtud 271
- Bismarck y el divino tuerto 297
- Los monitos de un hombre verde 309
- Hacia una estética del tolondrón 324
- Crónicas del Callejón del Cuajo 352
- Humorismo menor 405
  - Fugaces, dispersos y del montón 417

Bibliografía 451

Índice de obras 455

Índice de publicaciones 459

Índice onomástico 461

Es imposible ignorar la historieta.
Está ahí. Es lo que lee el pueblo de México.

Salvador Novo

En un principio empezaron quizá tímidamente a presentarse. Las pretensiones de los mercaderes que los lanzaron al mercado no iban más allá de mercantilizar la sandez de unos cuantos nenes sandíos. Pero he aquí, no sólo fueron aceptados por unos cuantos nenes sandíos, la inmensa mayoría de nuestros nenes, y de nuestros jóvenes, y de nuestros adultos, mostraron no ser muy despejados, y el éxito de los paquines es ahora tan inusitado y tan unánime que de seguir así las cosas, de aquí a no mucho, acabaremos anotando que las ediciones de los tales van a acabar sobrepujando a las del Quijote o las de la Biblia. Y esto no es todo, en una forma u otra su influencia no cesa de crecer. Ya casi no hay revista encuadernada que no sea otro paquín, ni un periódico desplegable que no ostente en sus páginas de menos una historieta gráfica de monigotes...
En ocasiones pienso que, guardando la debida proporción, este de los paquines no es caso muy diverso del de los libros de caballerías. Toda suerte de absurdos, quimeras, maravillas, disparates o imposibles sin átomo de seso ni brizna de sustancia son también ahora recibidos con aplauso general y beneplácito de todos.

Efrén Hernández

NOTICIA

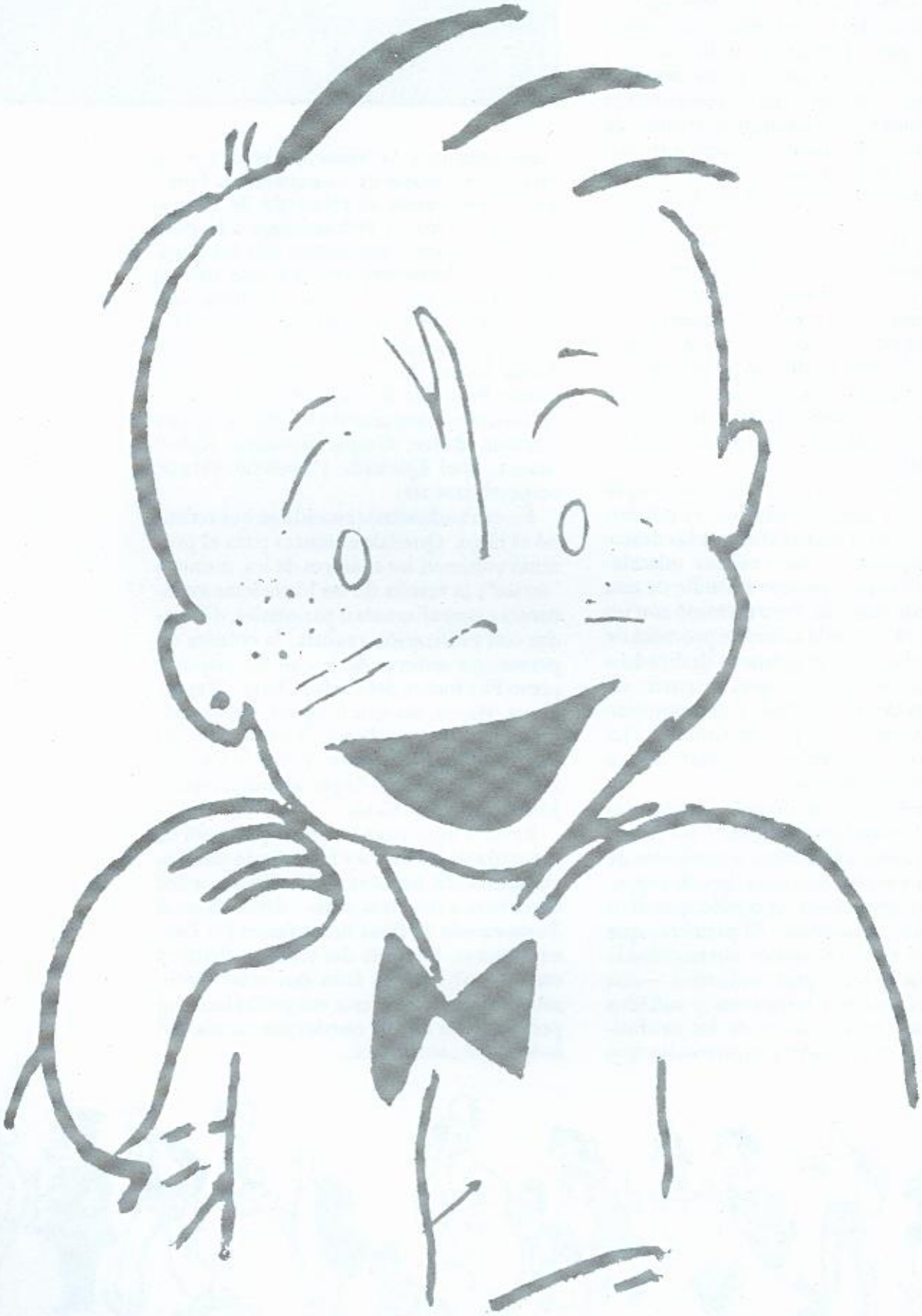
En la entrega anterior de *Puros cuentos* conocimos las precoces andanzas políticas de la debutante historieta nacional, nos alarmaron su liviandad y sus impúdicos devaneos en las tertulias porfiristas, y desaprobamos severamente sus veleidades reaccionarias al triunfo de la revolución. Asistimos también a su mayoría de edad, la que celebró con la inauguración de coloridos espacios para ella sola en los suplementos dominicales. Apenas aplaudíamos sus primeros logros como historieta adulta al comienzo de los años treinta cuando irrumpió en la fiesta el eterno masiosare de nuestra cultura popular, en esta ocasión representado por una bulliciosa avalancha de cómics norteamericanos que ocuparon espacios en los diarios para arrinconar y finalmente desalojar a la sufrida historieta nacional.

Con la derrota de la heroína —que traicionada y abandonada por el público regresó arrastrando sus globos a las descoloridas páginas de las revistas misceláneas— concluyó el primer episodio de esta apasionante historia. Pero terminó con un "continuará" y con la solemne promesa de dos capítulos más, el primero dedicado a las revistas de monitos que, a partir de 1934, inundan el mercado y reconquistan al público, en lo que podría titularse "La venganza de la historieta nacional" o "Los monitos atacan de nuevo".

"Volveré y seré millones", anunció la heroína. Y cumplió de sobra. A tal punto proliferó nuestra historieta a mediados de los treinta y en los cuarenta, que la segunda entrega anunciada ha tenido que dividirse en dos volúmenes. El primero, que tiene usted entre las manos, narra cómo la de monitos devino gran industria —con todo y sus infames burgueses y sufridos proletarios— y da cuenta de los profundos cambios corporales y espirituales que conmovieron a la historieta nacional en esta crucial etapa de su existencia. Finalmente emprende el recuerdo de lo mucho que se hizo y el homenaje a lo poco que sobrevivió, empezando por los grandes de la historieta risueña que inician sus vidas de papel a ritmo cotidiano entre 1934 y 1950. Desfilan por aquí, entre otros, personajes tan entrañables como Panza Piñón, Rolando el Rabioso, el ingenuo Ricardín, la Mula Maicera y Borola Tacuche, creaturas de los insustituibles Germán Butze, Gaspar Bolaños, Rafael Araiza, Abel Quezada y Gabriel Vargas, respectivamente.

En eso andábamos cuando se nos terminó el libro. Quedan entonces para el próximo volumen los avatares de los monitos "serios"; la reseña de las historietas aventureras, moralizantes o pasionales, dibujadas con estilización realista; la crónica de personajes señeros de la cultura popular como Flechador del Cielo, Charro Negro, Tawa, Wama, Memín Pinguín; y el rescate de autores como Alfonso Tirado, Mariño Ruiz, Cervantes Bassoco, Yolanda Vargas, así como un primer llegue al inmarcesible José Guadalupe Cruz.

Restará aún, para entregas posteriores, la reseña de los éxitos y fracasos de nuestra embarnecida heroína —los de los años cincuenta a nuestros días— desde *Santo el Enmascarado de Plata* hasta *Santos y la Tetona Mendoza*. Después del tercero, ¿bastará otro tomo?, ¿harán falta dos más? No lo sabemos de cierto y esta vez preferimos no prometer en falso y quedarnos cortos. En todo caso: continuará...



LA SEDUCCIÓN DE LOS INOCENTES

Fotografía, A. Casasola

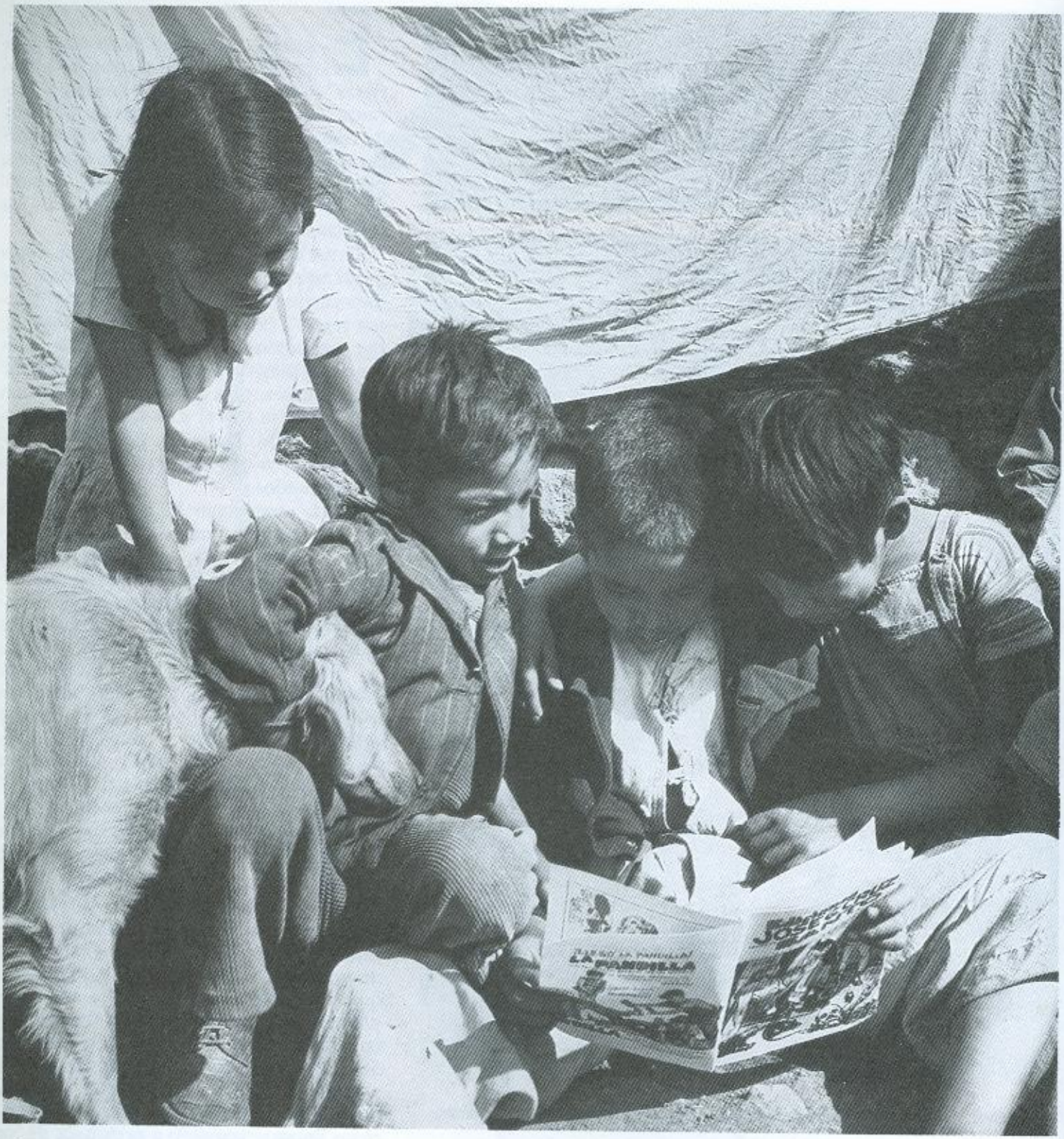
La inocencia rural a punto de caer seducida por el quiosco y sus frutos prohibidos.

El pueblo mexicano se inició en la lectura precisamente con las historietas. A fines de los años treinta y durante la década de los cuarenta, millones de compatriotas, que aún no habían experimentado los placeres de la letra impresa, perdieron su virginidad literaria sumergiéndose en las seductoras páginas de las revistas de monitos.

Como toda iniciación, esta lectura inaugural tiene algo de pecaminosa. Para las minorías cultas y los amantes de las "buenas letras", la inesperada pasión popular por los pepines es una trasgresión; una suerte de masiva prostitución espiritual de los inocentes, que debe ser refrenada en nombre de la moral y las buenas costumbres literarias: mejor un pueblo de analfabetos puros que una nación de lectores contaminados.

Pero la urgencia de los neolectores —saldo de masivas campañas de alfabetización— es incontenible, y pese al exorcismo millones de mexicanos sacrifican gozosamente su pureza literaria en las satanizadas páginas de chamacos y pepines. Y es que, a diferencia de los libros y periódicos "serios", las revistas de monitos no inhiben al principiante ni exigen promesas solemnes y compromisos prolongados: son fáciles, accesibles y desechables. Según los gustos del cliente, se muestran románticas, apasionadas o truculentas. Y son baratas: apenas diez centavos por media hora de placer. Así, los pepines se constituyen en el primer lugar común de nuestra cultura popular en letra impresa. Años antes, durante la tercera década del siglo, la fundación de la historieta mexicana moderna había corrido por cuenta de un puñado de dibujantes y guionistas, quienes publicaron sus trabajos en los suplementos dominicales de los diarios. Esta generación, que nacionaliza el lenguaje del cómic e introduce estilos y personajes autóctonos, puede disputar por un tiempo los espacios periodísticos a las historietas importadas; pero a principios de los años treinta ha perdido la batalla y está en franca retirada frente a los cómics norteamericanos.

Tanto los precarios avances iniciales de los moneros fundadores como su desbandada final transcurren ante un público escaso: los lectores de periódicos, los que a fines de los años veinte son una raquítica



Fototeca INAH.

Silabarios de suspenso y catecismos profanos, las historietas convocan a lectores primerizos y tumultuarios.

TODO, 208, 29/1937.

Las revistas de monitos propician lecturas gregarias en las soleadas bancas de la Alameda Central.

PEPIN, 1939.

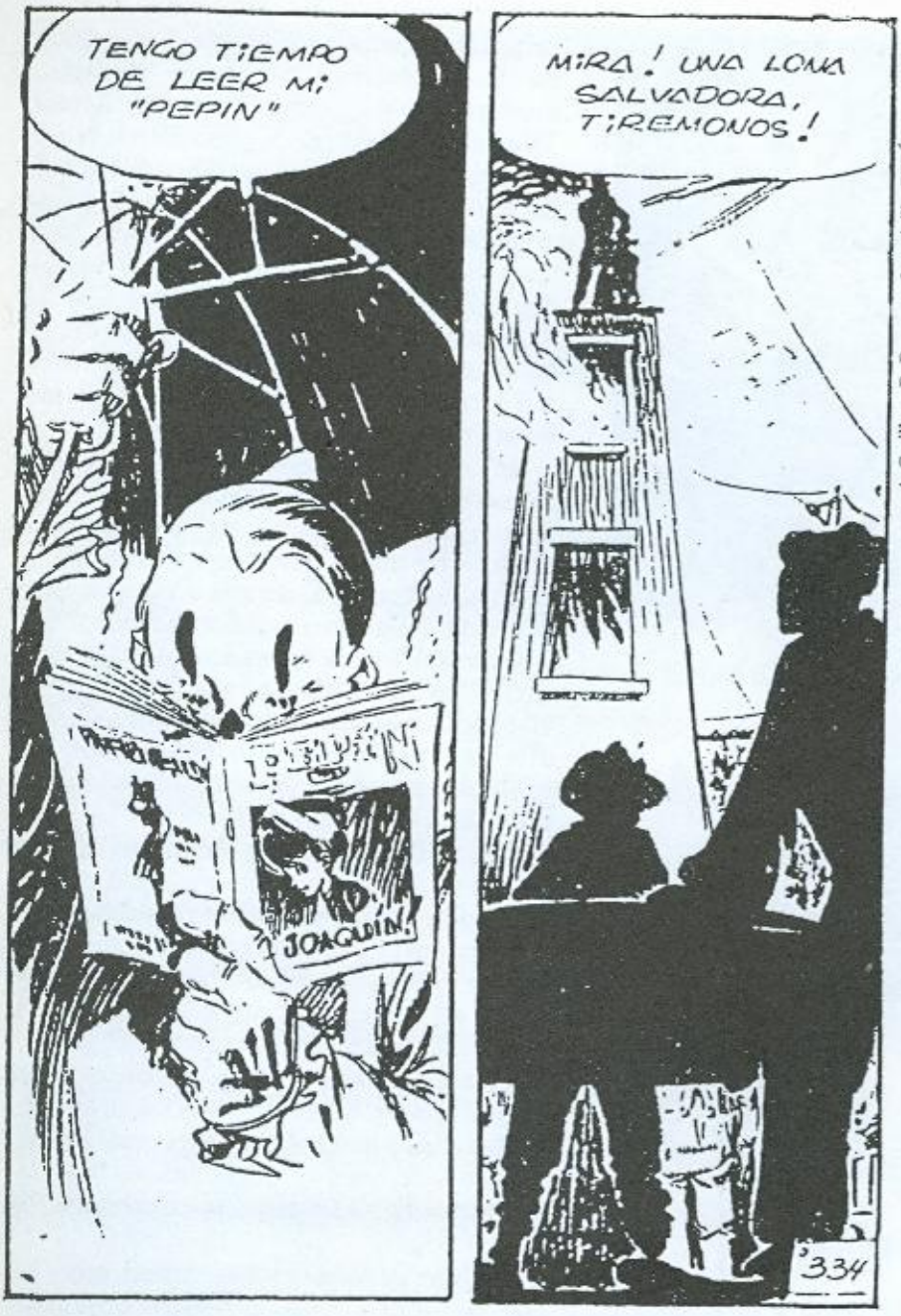
El nombre de esta exitosa publicación deviene genérico y por más de dos décadas las revistas de historietas serán conocidas en México como pepines.

minoría nacional: menos de 5 por ciento de la población. El cómic mexicano moderno nace con Pruneda, Acosta, Tilghmann, Arthenack, Audiffred, Neve, Zendejas y unos cuantos compañeros más de generación, pero no es con ellos que arraiga en la cultura popular masiva. Don Catarino, Chupamirto, Mamerto, Adelaido, El Señor Pestaña y Segundo I, son sin duda afamados protagonistas de historieta; sin embargo, difícilmente llegan a cien mil lectores en una nación de quince millones de habitantes.

En un país de iletrados, con un periodismo empeñoso pero marginal, la transformación de la historieta en fenómeno cultural de masas tendrá que esperar hasta los años cuarenta, década en que se hace presente un nuevo público multitudinario, creado por la enseñanza oficial y las campañas de alfabetización, y en la que el cómic, por fin independizado de los diarios y suplementos, cuenta ya con un vehículo propio y potencialmente más popular: las revistas de monitos.

La masificación de la lectura de cómics se inicia simbólicamente en 1934 con la aparición de *Paquín*, primera publicación especializada en este género comercialmente exitosa. La proliferación de las revistas de historietas, durante la segunda mitad de la década, constituye el despegue, y la pasión por los monitos toma altura y se estabiliza durante los cuarenta: varias publicaciones se hacen cotidianas, los tirajes crecen desmesuradamente y el consumo de pepines se transforma en vicio nacional.

En este proceso se disuelve el mito de que los niños son los principales destinatarios de las historietas. En México el cómic ha tenido siempre un público predominantemente adulto, aunque por mucho tiempo los editores lo arrinconaron en las secciones infantiles. En sus orígenes las revistas de monitos arrastran también este prejuicio, del que dan fe los nombres de las primeras y más famosas: *Paquín*, *Paquito*, *Pepín*, *Chamaco*. Pero lo cierto es que el auge historietil de los cuarenta lo sostienen principalmente lectores jóvenes y adultos, y pronto los editores asumen el verdadero perfil de la demanda. Algunas revistas —las menos— se dirigen aún a los niños, si bien la mayoría atiende definitivamente a los mayores. *Pepín*, que a fines de los treinta se subtitulaba



A. Casillas y R. Reynoso, *foaquimile*, PEPÍN, 2260, 1945.

Ni los personajes de cómic escapan a la repentina pasión monera.

"El chico más famoso del mundo", a mediados de los cuarenta se ha transformado en "Diario de novelas gráficas para adultos".

En el mismo lapso en que definen su público, las revistas de historietas ajustan su forma y contenido. Los pepines nacen grandes y después se achican: aunque al principio adoptan el formato medio tabloide de sus semejantes norteamericanos, pronto la mayoría es reducida a un cuarto, transformándose en revistas de bolsillo; literatura portátil para leer en tranvías y camiones. Al comienzo su periodicidad es semanal, luego aparecen tres veces por semana; no obstante, los lectores son insaciables y, finalmente, los más exitosos se hacen diarios. En los primeros meses dominan los cómics importados —que coexisten con una producción local modesta y mimética—, con el paso del tiempo las historietas de factura nacional toman la plaza e imponen su peculiar estilo y temática.

La combinación de series abiertas y planchas conclusivas caracteriza a los primeros números, que aparecen semanalmente, pero al acortarse la periodicidad el "continuará" se hace norma y las aventuras se prolongan desmesuradamente. Si al principio predomina el dibujo de línea, pronto la sombra gris del medio tono y los fotomontajes invaden las páginas de las revistas. Al comienzo algunas publicaciones se imprimen en prensa plana y tinta negra aunque en poco tiempo se generalizan el rotograbado y el sepia.

Así como los formatos y la periodicidad se ajustan por ensayo y error, también el estilo y las líneas temáticas se definen sobre la marcha. Se trata de colonizar un gran continente inexplorado y al principio se avanza a tientas. Editores, guionistas y dibujantes experimentan sin medida ni clemencia; lo ensayan todo, inventan, improvisan. La reducción de las ventas anuncia terrenos pantanosos y sendas impracticables; el éxito comercial de una serie hace camino y en cuestión de semanas decenas de imitadores lo transitan. A fines de los treinta y durante los cuarenta, los moneros mexicanos incursionan en todos los géneros imaginables, inauguran las más diversas líneas temáticas, exploran estilos narrativos y gráficos. En algo más de una década se descubren las principales vetas de la sensibilidad popular y se

Asilo, afecto y pepines para las pequeñas víctimas de la guerra civil española.

emprende el saqueo. Después, todo será continuaciones, parodias, refritos —afortunados o rutinarios pero redundantes—, hasta que cambien los tiempos y un público transformado y con demandas inéditas, exija de nueva cuenta la creatividad de los historietistas.

Pero en la conquista y colonización historietil del pueblo mexicano, los arrojados dibujantes y guionistas son apenas soldados de fortuna. El capital es el verdadero motor de la historieta, y el *boom* monero de los cuarenta es también el proceso de acumulación originaria de dos o tres grandes fortunas. Los hombres que nos dieron cómics no eran misioneros en conquista espiritual, sino afanosos comerciantes ávidos de clientela; no tenían vocación cultural —ni concientizadora ni alienante—, buscaban utilidades. Y vaya que las obtuvieron: la más grande empresa periodística del país, y una de las más extensas del mundo —la Cadena García Valseca—, se creó a fuerza de pepines; y dos enormes consorcios editoriales —Novedades Editores y Publicaciones La Prensa— se consolidaron gracias a las revistas de monitos.

La masificación del cómic es uno de los más significativos fenómenos culturales de los años cuarenta, pero su otra cara es un impresionante proceso de acumulación en la industria editorial. Francisco Sayrols, Ignacio Herrerías y José García Valseca no son los artífices de la seducción, pero regentean las casas editoriales y resultan los beneficiarios empresariales de nuestra masiva iniciación en la lectura.

L. Zea Salas y Y. Vargas, *Alma de Barrio*, PEPÍN, 30/8/1944.

También los de *Alma de Barrio* leen pepines.

LA LETRA CON PEPINES ENTRA

La existencia de una población alfabetizada extensa es premisa de la popularización de las historietas, ya que hasta los años cuarenta el pueblo mexicano fue mayoritariamente iletrado.

En el elitista sistema escolar del antiguo régimen, la lectura era habilidad minoritaria y la familiaridad con libros, revistas y diarios, privilegio de iniciados. A fines del siglo XIX, menos de la quinta parte de la población sabía leer y escribir; y en 1910 el porfiriato se derrumba dejando un analfabetismo de 75 por ciento. Los tirajes de las publicaciones reflejan esta realidad: *El Imparcial*, diario excepcional para su tiempo, que logra una sorprendente difusión al revolucionar la concepción del periodismo, termina el primer decenio de este siglo con ediciones de alrededor de 100 mil ejemplares en un país de 15 millones de habitantes.

Una revolución de base popular y afanes justicieros, que cristalizó en un estado social, no podía soslayar el problema del analfabetismo. La Constitución de 1917 y la Ley Orgánica de la Educación establecen el carácter gratuito, laico y obligatorio de la enseñanza primaria, asignándole al Estado responsabilidades educativas fundamentales. En 1921 se crea la Secretaría de Educación Pública (SEP), y en 1922 José Vasconcelos, al frente del ministerio, impulsa la primera campaña de alfabetización. Sin embargo, a fines de la década la población iletrada sigue siendo abrumadora: 67 por ciento de los mayores de seis años.

Como en otras esferas de la política, la acción educativa del cardenismo radicaliza el sesgo popular de la revolución hecha gobierno. En 1937 Vázquez Vela, al frente de la SEP, impulsa una espectacular campaña de alfabetización de tres años, apoyada por la Federación Mexicana de Trabajadores de la Enseñanza y por cerca de 100 mil comités que operan en todos los estados de la república. En el decenio de los cuarenta no se pierde el impulso y el secretario de Educación Jaime Torres Bodet pone en marcha de nueva cuenta una campaña nacional contra el analfabetismo, por la que se presume que más de un millón de adultos aprende a leer y escribir.

Las campañas educativas de la posrevolución son más aparatosas que efectivas.

JUEVES DE EXCÉLSIOR, 988, 5/6/1941.

Repostería de Carrara versus efímeras policromías de papel: en 1934 se inaugura Bellas Artes y llega a los quioscos el primer número de *Paquín*. Dos culturas nacionales —la de banqueta y la de salón— están de plácemes.

F.F. Sosa, EL UNIVERSAL, 1/5/1998.

La iconografía simbólica de la posrevolución da fe de un proyecto nacional de inconfundible populismo. Pero la gleba, aún irredenta, debe emanciparse por la educación.

Pero, a la larga, la indudable expansión de la enseñanza pública y los modestos pero continuados avances en la alfabetización de adultos, terminan por modificar el perfil educativo de los mexicanos: al terminar la década de los treinta, 42 por ciento de la población sabe leer y escribir, y a mediados de los cuarenta el número de compatriotas alfabetizados supera, por primera vez, al de analfabetos. Con una particularidad: el mayor porcentaje de iletrados corresponde a personas de edad avanzada, mientras que la mayoría de los menores de 25 años ha aprendido o está aprendiendo a leer y escribir.

Si en el antiguo régimen la lectura era privilegio de clases dominantes y reducidas capas medias, la mayor parte de los

mexicanos nacidos durante o después de la revolución tiene acceso a dos o tres años de educación primaria, cuando menos. Para la quinta década del siglo también los jóvenes obreros y bastantes campesinos modestos han sido alfabetizados, y por primera vez leer y escribir son habilidades masivas y populares. Pero ¿qué leerán estos millones de neoalfabetas?, ¿qué literatura impedirá que los flamantes lectores potenciales deriven al analfabetismo funcional?

Para los años cuarenta la respuesta es ya clara y contundente: el pueblo recién alfabetizado lee pepines o no lee nada. A mediados de la década la demanda potencial de letra impresa se aproxima a los diez millones de lectores —que es también la cantidad de cartillas que la SEP publica en 1944—, pero la industria editorial tradicional no se acerca ni remotamente a estas cifras. En 1935, cuando estaba a punto de iniciarse el espectacular auge de las revistas de historietas, había en el país cerca de un millar de publicaciones periódicas; en lo tocante a las revistas los tirajes se medían, en el mejor de los casos, por decenas de miles; y los cotidianos —sesenta en total— no imprimían, entre todos, ni medio millón de ejemplares al día. Así, mientras la enseñanza pública y las campañas de alfabetización estaban generando un cambio sustancial en el perfil educativo de la población, la industria editorial seguía

TODO, 208, 29/1937.

En las bibliotecas que el gobierno de Cárdenas instala en parques y jardines, lo más frecuentado son las revistas de monitos.

trabajando para un pequeño sector de lectores tradicionales. El descubrimiento de esa inexplotada demanda comercial para la letra impresa es mérito de tres empresarios del periodismo, quienes pronto se transformarán en los zares de las revistas de monitos saturando el mercado de paquines, pepines y chamacos.

A partir de 1934, y en menos de diez años, las cifras de los tirajes de las historietas dan un salto impresionante, y a mediados de los cuarenta son ya del mismo orden de magnitud que la población alfabetizada. En la revista *Cartones*, del 13 de diciembre de 1945, se aportan datos significativos:

> Actualmente se editan en la capital cuatro diarios de historietas que hacen, en total, un tiraje de MEDIO MILLÓN de ejemplares y con una cantidad de lectores que llega a los DOS MILLONES cada día. Existen también tres semanarios especializados cuyo

Los grandes rivales compiten también por el favor de maestros y padres de familia aportando constructivos melodramas a las campañas "desanalfabetizadoras".

tiraje... suma una cantidad aproximada a UN MILLÓN.

Homogeneizando las cifras, resultan cuatro millones y medio de ejemplares a la semana, y si aceptamos la realista hipótesis de que cada pieza cuenta en promedio con cuatro lectores, tendremos que en 1945 se practican en México 18 millones de lecturas de historietas a la semana. Esto no significa que 18 millones de personas leen un solo fascículo semanal —simplemente no existen tantos alfabetizados—, más realista es suponer que unos dos millones de fanáticos devoran cuando menos una revista de monitos cada día y otros cuatro millones, menos apasionados, leen sólo una cada siete días. La cifra de seis millones, gruesamente estimada, se aproxima significativamente al número de los mexicanos que saben leer.

Esto sin considerar que *Cartones* es una revista de historietas y sus apreciaciones sobre los tirajes de la competencia son conservadores; hay quienes sostienen, con fundamento, que de *Chamaco* se publicaban 700 mil ejemplares diarios y no falta quien afirme que llegó al millón.

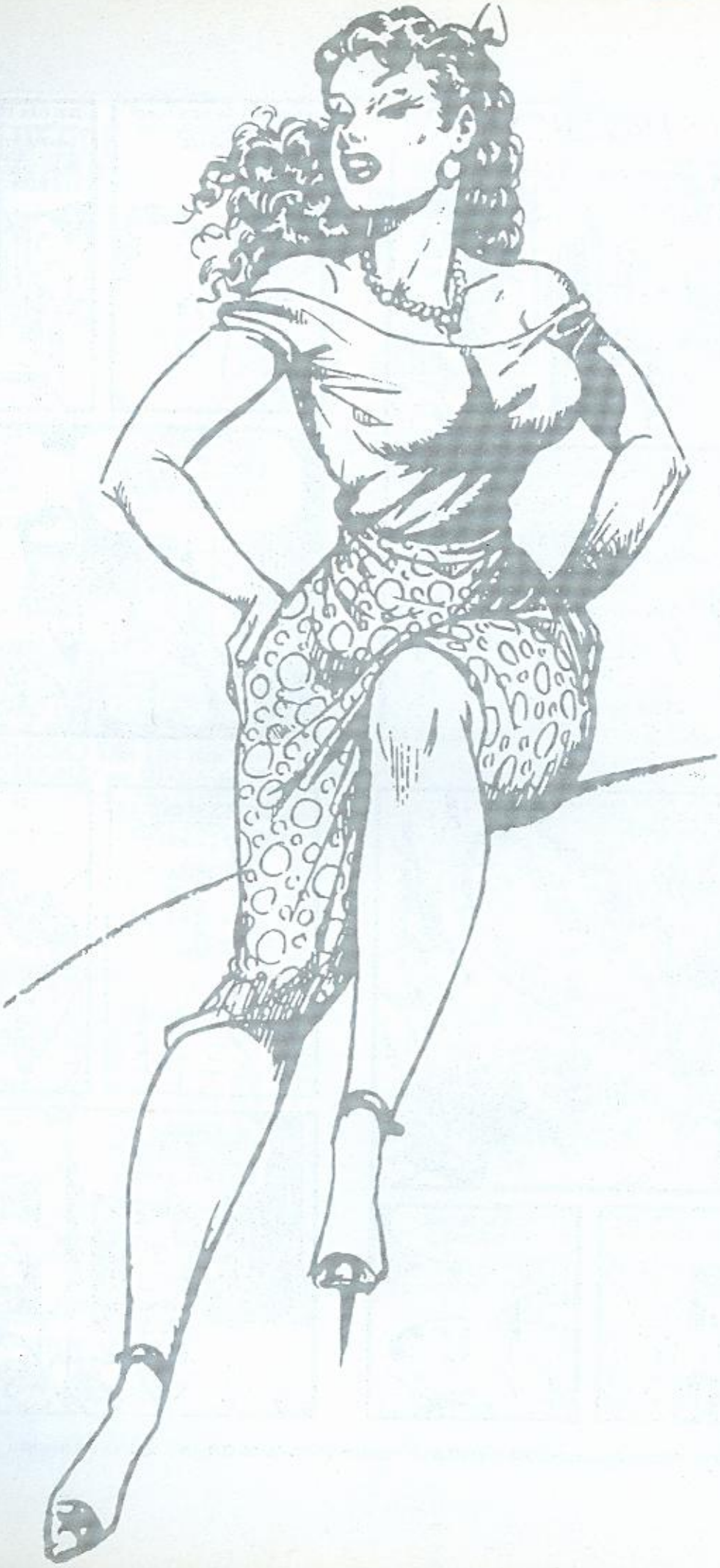
No exagera el guionista y dibujante Ramón Valdiosera al sostener que los moneros de *Chamaco* fueron "los amos de la población alfabetizada". Y posiblemente también está en lo cierto cuando sugiere que en muchos casos las historietas son el verdadero incentivo de la alfabetización.

Mucha gente aprendió a leer para poder entender los pepines. El resorte fue querer saber lo que decían los monos; porque el que leía le platicaba al otro: "Mira mano, éste es el que domestica al toro para que mate a Joselito", y pues se ponían a leer.

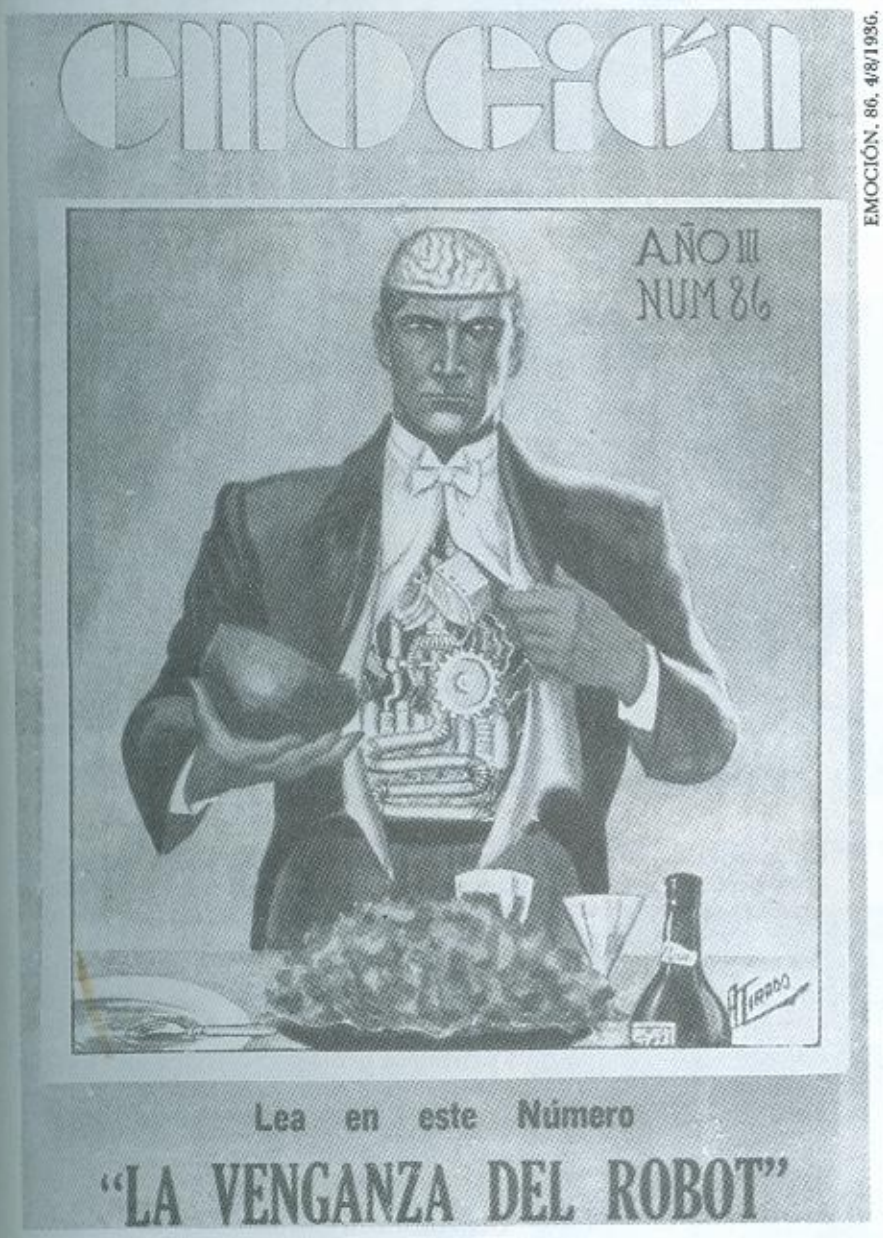
EL MAESTRO MEXICANO

El maestro mexicano, CHAMACO, 2198, 17/5/1945.

En pleno fervor educativo, los pepines presentan al maestro como héroe cultural y apóstol del alfabeto.



VASOS COMUNICANTES



EMOCIÓN, 86, 4/8/1936.

Las nuevas revistas de literatura popular repiten la fórmula del folletín decimonónico: aparición periódica, poco precio y mucha acción.

Las historietas no están solas en el gusto popular. Al tiempo que los pepines se transforman en lectura de masas, también otras industrias del esparcimiento descubren en las grandes mayorías a sus potenciales consumidores.

Ya desde los años veinte —pero sobre todo en los treinta y cuarenta— los mexicanos se congregan en torno al cine, la radio, el deporte comercial y los territorios de la "vida nocturna" (teatros de revista, salones de baile, cabarets); y las historietas y otras publicaciones populares comparten con estas modalidades del esparcimiento el ocio colectivo de las mayorías. Los diferentes medios, lejos de competir entre sí, coexisten armoniosamente y se retroalimentan. Entre los de carácter narrativo —literatura, cine, serial radiofónico e historieta— la simbiosis es completa y los géneros, temas, argumentos y personajes traspasan sus fronteras sin visa ni pasaporte.

En este periodo la literatura popular se revitaliza, y junto a reediciones de series decimonónicas clásicas, aparecen folletines con géneros modernos como los cuentos policiacos o de ciencia ficción y las crónicas novelescas de la revolución. Aunque en México los *pulps* no alcanzan la popularidad de las historietas, también esas revistas baratas de relatos literarios viven un modesto auge. A mediados de los treinta, cuando aparecen las primeras publicaciones de monitos, ya están en el mercado los *pulps*: *Emoción*, *Detectives*, *Misterio* y *Novela de Aventuras*, y a fines de la década se les suman *Detectives y Bandidos* y *Cuentos y Novelas*, y, poco después, *Vida y Cuentos*.

A medio camino entre el *pulp* y el *comic book*, las primeras revistas de historietas publican tanto monitos como seriales literarios, y su hibridez propicia el trasvase de los géneros de un lenguaje a otro. Así, una de las líneas fuertes del folletín decimonónico —la aventura de capa y espada— es adoptada rápidamente por la historieta: si en 1935 *Paquín* publica los episodios de *El Jorobado o Enrique de Lagardere*, de Sheridan Le Fanu en su versión literaria, poco después *Chamaco* lanza una interminable adaptación a la historieta de *Los Pardaillán*, de Miguel Zévaco, realizada por Melesio Esquivel.

En los años veinte y treinta se aclimatan en México los nuevos géneros de la

literatura popular: en los semanarios proliferan detectives de nombres autóctonos como el Tejón, de Méndez Armendáriz, Máximo Roldán, de Antonio Helú, y Pancho Chávez, cuyo autor firma Nick Carter; y también héroes futuristas como Juan Cuauhtli Sinoki, personaje de *La Vuelta al Mundo en 24 Horas*, de Carlos M. Samper. Una modalidad nacional del folletín es la crónica novelada de la revolución mexicana, y en particular la saga de sus protagonistas más "literarios", línea temática iniciada por los escritores, de la que se alimentan después cine, radio e historieta.

Pancho Villa es el *best seller* de la narrativa popular de tema revolucionario. Primero fueron los corridos, pero en la posrevolución, las novelas de Martín Luis Guzmán o Rafael F. Muñoz y, en tónica más populachera, el interminable anecdotario del ingeniero Elías Torres, transforman al Centauro del Norte en personaje de literatura testimonial. En 1935 Villa llega a la radio con la voz de Domingo Soler, en una serie de "episodios radioescénicos" difundidos por la XEFO que promueven la película *Vámonos con Pancho Villa*, realizada por Fernando de Fuentes con base en la novela de Rafael F. Muñoz. En este caso, radio y cine se apropian al mismo tiempo de un personaje histórico que ya antes había saqueado la literatura. Y los monitos tardan poco en incorporarse a las filas villistas: en 1936 Ignacio Sierra, con guiones de Elías Torres, inicia la publicación de una biografía historietil del héroe en el semanario *Sucesos para Todos*.

GIGANTES EN MINIATURA, 1951.

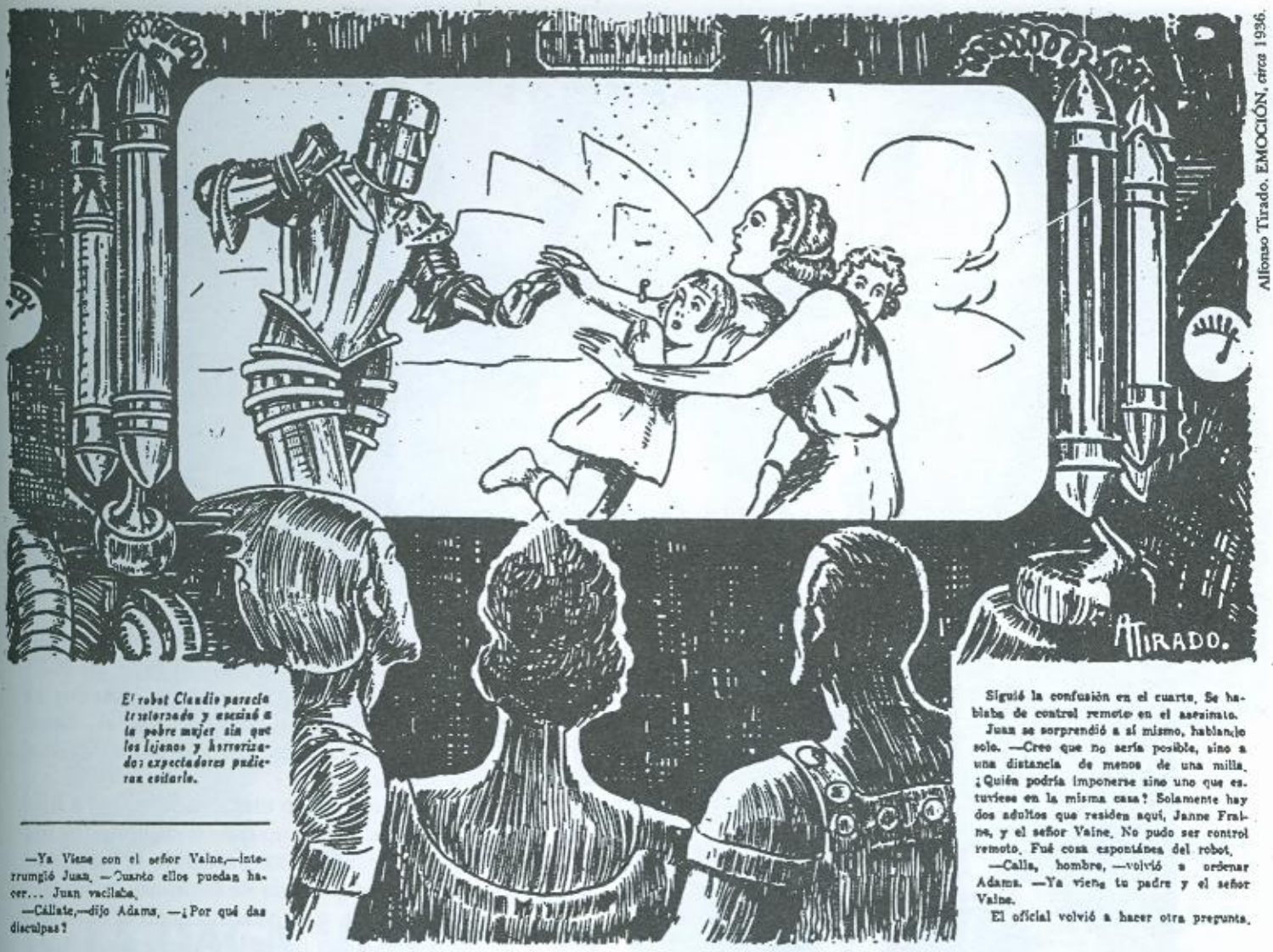
Otros vehículos de la narrativa ilustrada que comparten con la historieta el gusto popular son los minúsculos cuentos infantiles identificados con la editorial española de Saturnino Calleja y las versiones locales de los *Big Little Books*.

CUENTOS Y NOVELAS, 94, 12/1938.

Clásicos del folletín mexicano y modernos relatos de aventuras se codean en los *pulps* de los años treinta.

Así el Centauro del Norte se coloca entre los primeros protagonistas de la historieta mexicana de dibujo realista y es el primer personaje histórico nacional transformado en héroe estable de una serie de monitos.

Otra muestra de simbiosis entre los medios narrativos más populares es la vida monacal como escenario de narraciones de género gótico. El melodrama expresionista *Dos Monjes*, filmado en 1934 por Juan Bustillo Oro, es quizá el antecedente; a fines de los años treinta la XEW difunde el radioteatro *El Monje Loco*, narrado con risa escalofriante y tenebrosa voz por Salvador Carrasco ("¡Nadie sabe! ¡Nadie supo!... ¡Nadie sabrá...la terrible historia de...!") y



Alfonso Tirado, EMOCIÓN, circa 1936.

El robot Claudio parecía trastornado y asesinó a la pobre mujer sin que los lejanos y horrorizados espectadores pudieran evitarlo.

—Ya viene con el señor Vaine,—interrumpió Juan. —Cuanto ellos puedan hacer... Juan vacilaba.

—Cállate,—dijo Adams. —¿Por qué das disculpas?

Siguió la confusión en el cuarto. Se hablaba de control remoto en el asesinato.

Juan se sorprendió a sí mismo, hablando solo. —Creo que no sería posible, sino a una distancia de menos de una milla. ¿Quién podría imponerse sino uno que estuviese en la misma casa? Solamente hay dos adultos que residen aquí, Janne Fraine, y el señor Vaine. No pudo ser control remoto. Fué cosa espontánea del robot.

—Calla, hombre, —volvió a ordenar Adams. —Ya viene tu padre y el señor Vaine.

El oficial volvió a hacer otra pregunta.

Géneros de nuevo cuño, como la ficción científica y la policiaca, se popularizan en los *pulps*.

MISTERIO, 2, 8/1934.

CUENTOS Y NOVELAS, 174, 13/5/1940.

DETECTIVES Y BANDIDOS, 25/8/1938.

Editorial Manzanilla, 1919.

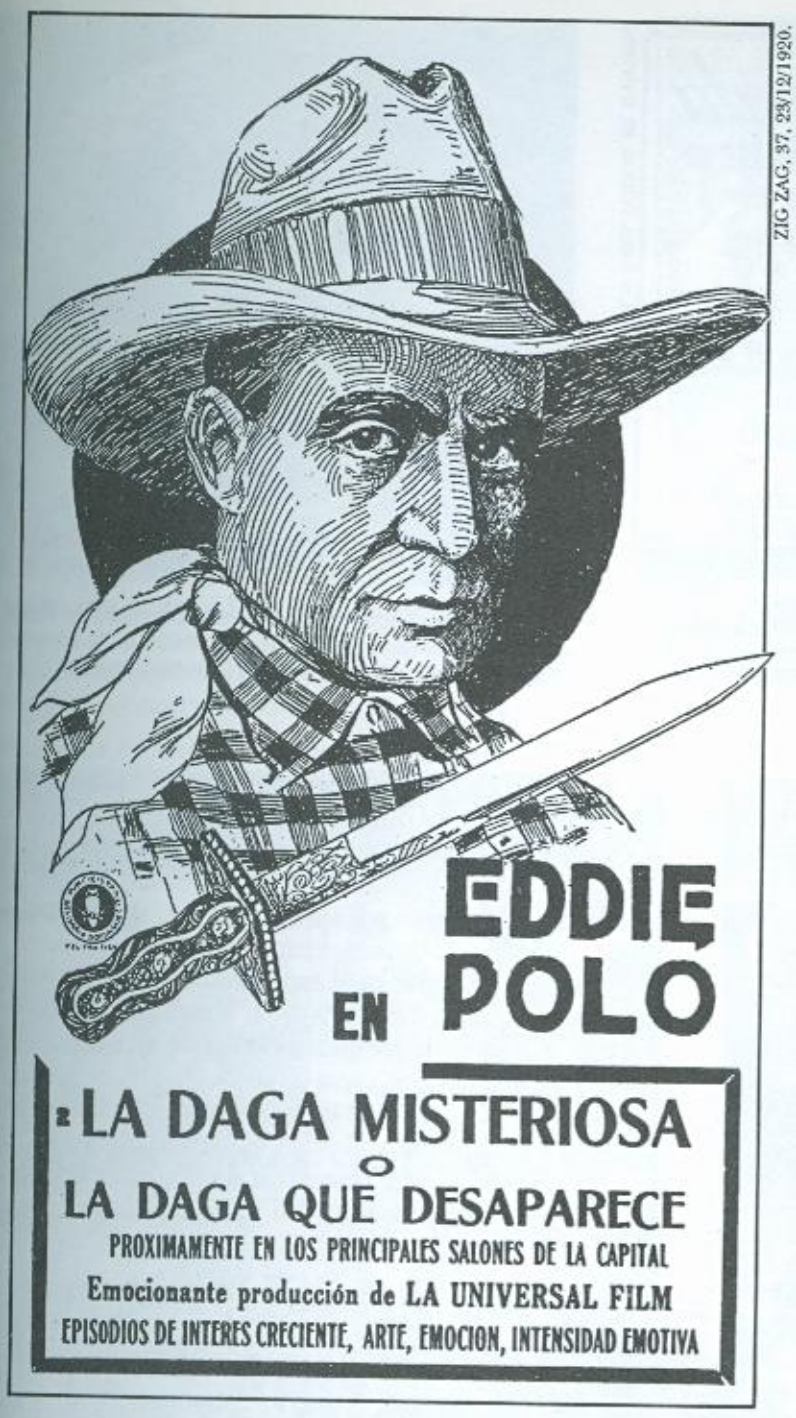
En el Mayab subvertido de Salvador Alvarado y Carrillo Puerto, un médico de locos escribe y publica esta inquietante y futurista ficción sociológica.

basada en cuentos tremebundos pergeñados por Carlos Riveroll del Prado; en 1940 este escritor dirige la revista *Chamaco* y el desquiciado monje se traslada al cómic con guiones de Riveroll y dibujos de Juan Reyes Beiker.

El intercambio entre radioteatro e historieta es cotidiano e interminable: en los años cuarenta la XEQ difunde la serie *Aiusha el Árabe*, poblada de beduinos, turbantes y cimitarras, y de aventuras en el desierto análogas a las de la historieta titulada *El Ladrón de Bagdad* que realizan Valdiosera y Galindo para la revista *Chamaco*. La serie bélica *Aventuras del Capitán Fack*, que transmite la misma emisora, se hermana, hasta en el nombre, con las historietas de guerra que escribe y dibuja Pancho Flores bajo el título de *Capitán Wings*, y así indefinidamente.

En los decenios de los treinta y los cuarenta el futbol, los toros, el box y la lucha libre adquieren un público masivo y apasionado. Los partidos, corridas y peleas son tragedias, farsas, comedias o melodramas que conmueven hasta el alarido al respetable y forjan héroes inmarcesibles y odiosos villanos. Con la ventaja de que los signos de la clasificación maniquea son intercambiables de acuerdo con las afinidades electivas de cada fanático.

Si los seriales literarios, las historietas, las películas y los radioteatros atrapan a lectores, espectadores y radioescuchas gracias al conflicto y la tensión dramática,



ZIG ZAG, 37, 23/12/1920.

SUCESOS PARA TODOS, 186, 25/8/1936.

La probada eficacia de la literatura por entregas y con protagonistas estables es retomada al inicio del siglo xx por el cine, la historieta y el radioteatro, que enriquecen y refinan la técnica del "continuará".

SUCESOS PARA TODOS, 88, 2/10/1934.

Aunque menos dotado que los grandes de la narrativa de la revolución, Elías Torres hace del anecdotario villista un subgénero —nacional, moderno y sin duda popular— de la novela de caballerías.

MÉXICO AL DÍA, 124, 2/1934.

Wallace Beery encarna dos veces al Centauro del Norte, en 1916 en el serial *La patria* y en 1934 en la irritante *¡Viva Villa!* de Howard Hawks y Jack Conway.

FILMOTECA, 1, 11/1979

La División del Norte llega al cine comandada por Fernando de Fuentes.

también el deporte comercial recurre al suspenso, con la ventaja de que el drama que se desarrolla ante nuestros ojos no es representación más o menos convincente, sino verdadera y actual confrontación. El deporte se aproxima, así, a los géneros narrativos del esparcimiento popular.

El deporte espectáculo —catarsis colectiva y rito (grito) de identidad nacional— constituye una invaluable materia prima para los otros medios de esparcimiento. En los años treinta proliferan las revistas especializadas en el tema: *Ases y Estrellas*, *Mujeres y Deportes*, *La Afición*, *Futbol*, *Ring*, etcétera. En 1941 aparece *Esto*, el primer

Anuncio, 1939.

Historiografía, literatura, cine, radio e historietas se confabulan para prolongar la mitificación de Pancho Villa.

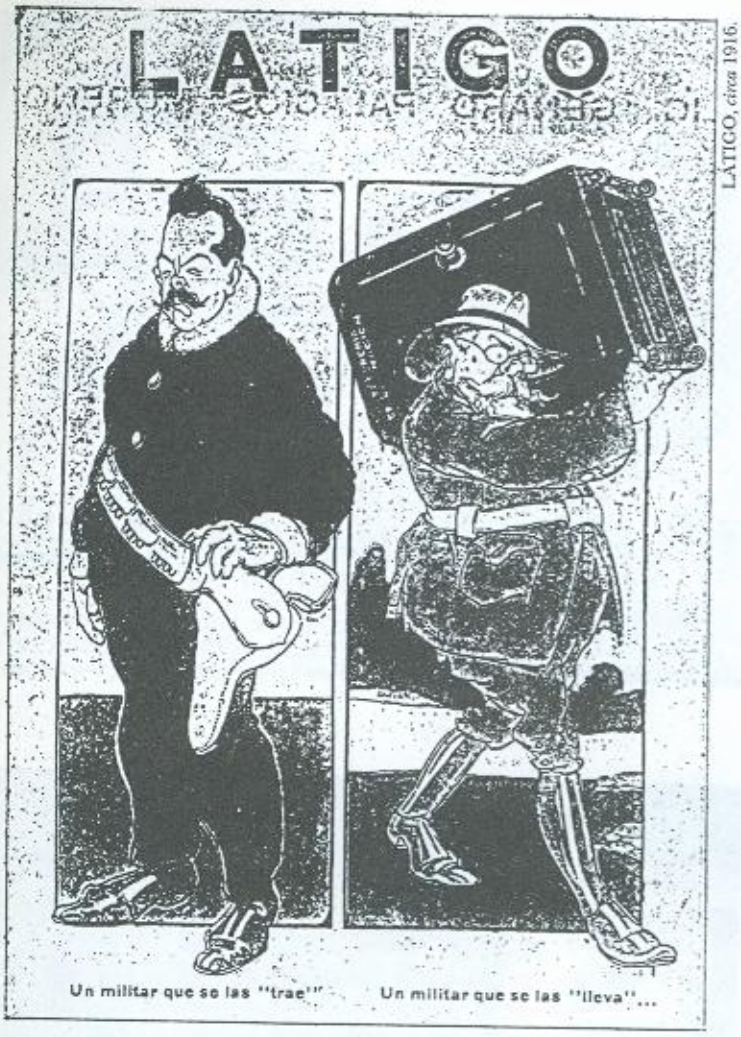
diario rotográfico deportivo de la Cadena García Valseca, mientras que el cine coquetea con el tema con películas como *Campeón sin Corona*, de Alejandro Galindo. Pero son los moneros quienes en verdad capitalizan la proverbial afición de los mexicanos por el disfrute vicario del deporte, y los pepines transforman sus páginas en canchas, ruedos y cuadriláteros, poblados de innumerables héroes deportivos.

Otra veta profunda de la sensibilidad popular es la afición por lo truculento. Los hechos tremendos y la profusión de sangre han sido tema permanente y privilegiado de la prensa callejera, desde las hojas volantes de la época colonial hasta la nota roja del periodismo moderno. Si en la segunda década del siglo, durante la revolución, toda la información periodística es una enorme nota roja; con el restablecimiento de la paz, el reportaje criminal proporciona, de nueva cuenta, la

I. Sierra, *Episodios de la vida de Villa*, SUCESOS, 193, 10/1936.

I. Sierra, SUCESOS PARA TODOS, 13/9/1954.

En la toma de la historieta por Pancho Villa, el centauro norteño revela inquietudes educativas.



LÁTIGO, *circa* 1916.

dosis de espanto distanciado que demandan los lectores. En los años treinta, a la par que se consolidan las revistas de monitos como lectura de masas, cobra fuerza un tipo de publicación especializada que hará historia en la prensa popular mexicana: la revista de crímenes, que con la coartada de cubrir información policiaca deviene truculenta galería de horror cotidiano.

Todas las revistas de crímenes publican cómics, pero ésta es una conexión menor entre los dos medios. Más importante es que los estilos y temas de la prensa de nota roja se trasladan subrepticiamente a la historieta, confiriendo a los monitos mexicanos un marcado tono truculento. Y no nos referimos a la violencia espectacular, pero externa, típica del cómic norteamericano. Sin duda aquélla también está presente, pero la historieta mexicana —y sobre todo las series arrabaleras— poseen una carga de violencia social e individual que remite más a la rasposa vida cotidiana de los lectores que a las asépticas convenciones del cómic importado.

El deporte y la nota roja son temas proverbialmente masculinos, y por lo general las revistas que los cobijan también gratifican a sus lectores con fotografías de señoras más o menos encueradas. La prensa sicalíptica no es un fenómeno posrevo-

TODO, 115, 18/11/1935

La escena de los Dorados en plena alfabetización, con fondo de artillería, es digna de villismo-ficción y el Indio Fernández no la hubiera desdeñado, pero fue tomada en Canutillo a poco de la pacificación del líder.

J.R. Beiker, *El Monje Loco*, CHAMACO CHICO, 1491, 6/5/1948.

El sarmentoso rostro dibujado por Reyes Beiker, equivalente monero de la erizante voz con que Salvador Carrasco personifica en la radio al monje de Riveroll.

Fotograma de la película DOS MONJES.

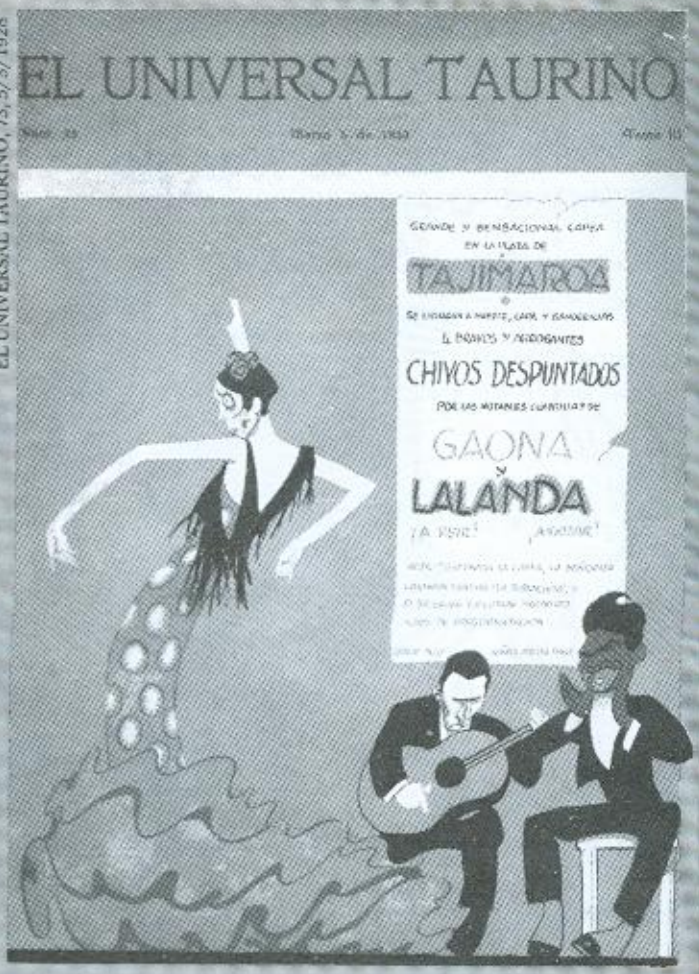
Desde la adaptación cinematográfica de la leyenda de Don Juan Manuel (Enrique Castilla, 1919) los sucedidos coloniales inspiran numerosas películas "góticas".

lucionario: desde fines del siglo XIX el monstruo de la libido amordazada asomaba sus peludas orejas pornográficas en revistas para catrines cachondos como *México Galante* y *Frivolidades*; en los años veinte el periodismo lascivo reaparece con rasgos más plebeyos, y en los treinta se constituye en una de las líneas permanentes de la prensa popular.

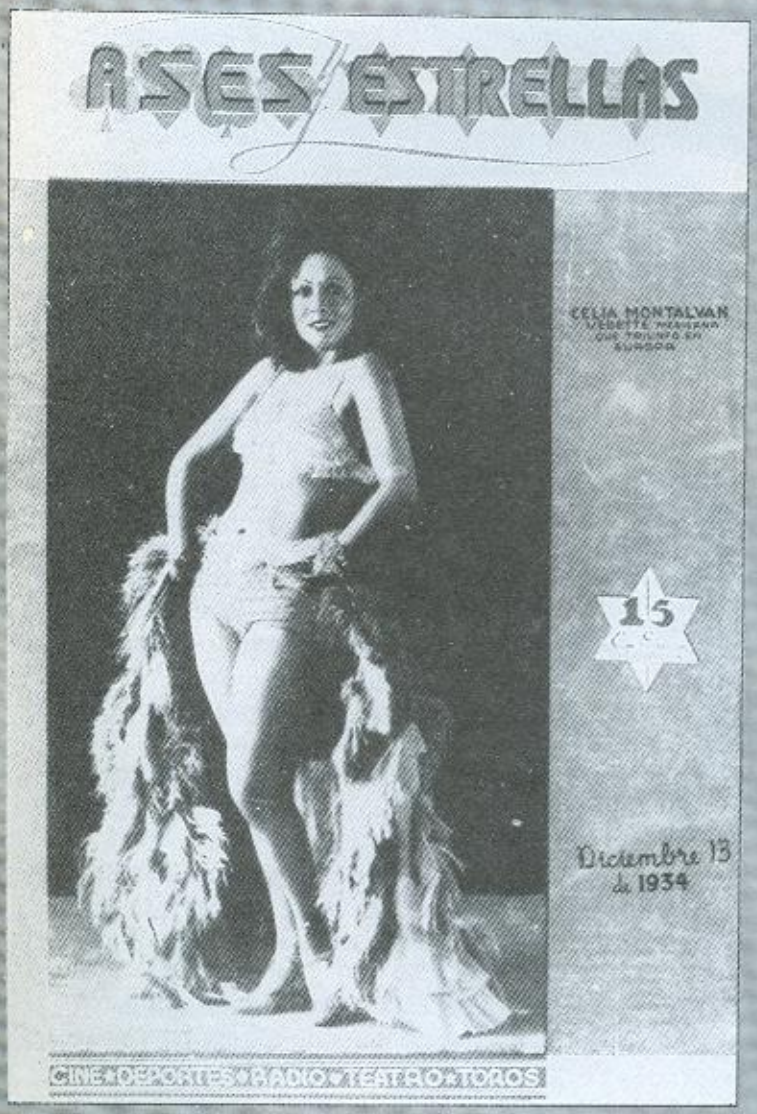
La sexualidad de tinta y papel tiene su correlato de lonja y hueso en la vida nocturna. Los teatros de revista, *dancings* y cabarets —ocasión de desfogues vicarios y preámbulo del hotel de paso o del congal— son los espacios permisivos donde una sexualidad clandestina —y por lo tanto inevitablemente nocturna— puede desembozarse. Reflejo impreso de este destrampe son las revistas "para adultos", y las peluquerías zona de tolerancia donde los jariosos imberbes acceden a su secreta lectura.

A mediados de los años treinta se publican: la explícita *Sexo*, el semanario *Vida Alegre*, de Xavier Navarro (el famoso Pato

S. Patiño, VEA, 2/1/1935.



EL UNIVERSAL TAURINO, 73, 5/3/1928



ASES Y ESTRELLAS, 13/12/1934.

Las estrellas del espectáculo y los ases del deporte son dioses predilectos del moderno Olimpo fabricado por los medios de comunicación masiva.

J. G. Posada, *circa* 1900.

AGUAS CALIENTES.
Retrato verdadero de una Criatura que nació en 12 de Marzo del año corriente, en la Hacienda del Mayorazgo de Cienega de Mata, de D. Josef Rincon Gallardo, en Jurisdiccion de Aguas Calientes. Fueron sus Padres Fernando Regalado, Herrero en dicha Hacienda, y Teresa Cedeño, Mulata Blanca; y murió habiendo recibido las aguas del Bautismo.

Las víctimas, monstruos y criminales que nos miran desde los impresos tremendistas nos confirman ilesos, normales e inocentes (o, cuando menos, impunes).

A. Casillas, *Miseria*, PAQUITO, *circa* 1950.

De la nota roja hereda la historieta mexicana el tono miserabilista y el gusto por una violencia sórdida y a veces intimista, muy diversa de la espectacular y externa que prevalece en el cómic norteamericano.

Las poses "artísticas": último taparrabo de la lujuria vergonzante.

Martínez, VEA, 219, 2/1/1949.

El vértigo anglosajón ante el eros colonial nos llega al norte, y no nos va. Paradójicamente las "exóticas", como Su-Muy-Key, también arrasan en el burlesque vernáculo, quizá por proponer un paradigma de belleza compatible con nuestro genotipo.

Cenizo) y en 1934 aparece el primer número de la revista *Vea*, que con sus dos épocas alimentará durante un cuarto de siglo la libido nacional. Pero también los semanarios de nota roja, como *Alarma*, aplican la fórmula de darle a sus lectores sexo y violencia y publican abundantes desnudos femeninos.

Esta prensa de peluquería —que transforma el trivial acto de cortarse el pelo en ritual de iniciación erótica, provocando asociaciones perversas en varias generaciones de mexicanos— combina literatura picante con fotografías lascivas y dibujos pornográficos. Y por esta vía la sexualidad más o menos explícita llega a la historieta.

No fue fácil pasar de las revistas de monitos pretendidamente infantiles al cómic porno, pero una vez asumido que la mayor parte del público era adulto, las heroínas comenzaron a sexualizarse. Así, con el tiempo, la modosa Adela Negrete,

C. D. Neve, VEA, *circa* 1950.

A. Mariño, VODEVIL, 16/5/1953.

Duhrok, VODEVIL, 52, *circa* 1953.

Moneros como Neve, Mariño y Duhrok cultivan marginalmente la ilustración más o menos lúbrica en revistas de porno suave.

J. G. Cruz, *Adelita y las Guerrillas*, PEPÍN, *circa* 1939.

Cuando la historieta deja atrás su vocación paidófila, las heroínas comienzan a usar ropa interior.

VEA, 248, 28/7/1939

...Y para inspirarse, José G. Cruz debe recurrir a revistas picantes como *Vea*, donde apareció la foto calcada por el monero.

VODEVIL 36, *circa* 1953.

Tan maltratable como pegona, la máxima heroína de nuestra historieta sadomasoquista nace en una revista de nota roja.

creada por José G. Cruz en las páginas de *Paquito* en 1935, se transforma en la frondosa supermujer de *Adelita y las Guerrillas*.

Mariño, fundador de las series realistas de charros, es también el principal exponente de la historieta cachonda de corte sadomasoquista. Yolanda, superhembra y ultravíctima que no desmerece ante la escarnecida Elaine, de Gene Bilbrew, o la maltratada Gwendoline, de John Willie, aparece por primera vez en la revista *Alarma*, y sus lectores, seducidos por la nueva heroína, reclaman la urgente necesidad de una línea editorial hasta entonces inédita en México: los monitos lúbricos. En una carta publicada el 19 de mayo de 1951 bajo el título "Menos desnudos y más Yolanda", el señor Morales, de Mexicali, aplaude y reclama:

> Conceptúo su revista como magnífica, pero... las notas discordantes son, en mi modesto concepto: 1) La publicación de los desnudos, que por lo mal impresos pierden toda claridad y definición de líneas... 2) La publicación de hechos o su-

J. G. Cruz, *Ventarrón*, LIBRO ESTRELLA, 5/1957.

CINEGRÁFICO, 25/12/49.

J. G. Cruz, *Tenebral*, PEPÍN, 2003, 6/9/1944.

Genio del trasvase genérico, José G. Cruz transforma sus historietas en guiones cinematográficos o radiofónicos y en *Tenebral* funge también como intérprete del fotomontaje y del radioteatro.

M. Esquivel, CHAMACO CHICO, *circa* 1943

Anónimo, PINOCHO, 575, 29/12/1949.

Rómulo Gallegos llega al mismo tiempo a la historieta dibujada y al cine, del que transita al fotomontaje propiciando el debut monero de María Félix.

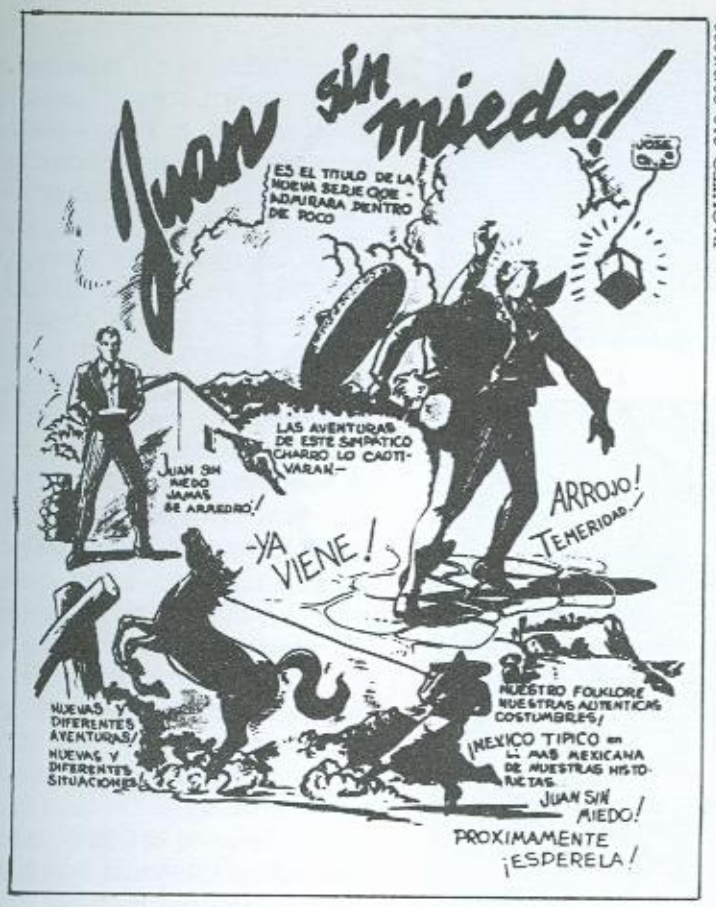
cesos criminales... que corresponden más bien a otro tipo de revistas. Con estas publicaciones se nos defrauda, ya que conceptuamos su revista como revista erótica, exclusiva de historietas del tipo de YOLANDA.

El esparcimiento y el ocio son lugares comunes, espacios colectivos que congregan multitudes y donde se entreveran todos los medios de comunicación. En los treinta y en los cuarenta, cine, radio, prensa popular, deporte comercial y vida nocturna, se retroalimentan en una estrecha simbiosis, y las historietas son uno de los ejes fundamentales de esta abigarrada cultura popular, mercantilista pero entrañable. Los editores, dibujantes y guionistas aportan y saquean, innovan y plagian. Y en este toma y daca universal se van forjando las líneas profundas de los monitos, la narrativa popular más frecuentada por los mexicanos en el último medio siglo.

J. G. Cruz, *Nancy y la Banda Escarlata*, PEPÍN, 84, 5/10/1987.

Fotograma, La Mujer del Puerto, 1933.

Nancy, la heroína fumadora de José G. Cruz, no se inspira tanto en Marlene Dietrich como en Andrea Palma: versión autóctona de la *femme fatal*.



PAQUITO, 319, 28/2/1939.

Anuncio, 1938.

C. Velazco y C. Rábago, *Cruz Diablo*, CARTONES, 357, 24/7/1952.

Fotograma, Cruz Diablo, 1934.

Charros y espadachines autóctonos también transitan con fluidez de la pantalla grande a las viñetas.

TRES EDITORES DISTINTOS Y UN SOLO DISTRIBUIDOR VERDADERO

Los tres grandes de la industria comiquera de los años treinta y cuarenta son *self-made-man* a la mexicana, encarnaciones autóctonas del mito rockefelleriano: de vendedor callejero a empresario, a fuerza de tenacidad.

Aunque algunas grandes fortunas del siglo XX entroncan con los capitales del porfiriato, lo cierto es que la revolución interrumpe parte de los procesos de acumulación decimonónicos, pero en compensación durante la tercera y cuarta década del siglo se abren vías inéditas de enriquecimiento. Los medios comerciales de comunicación, por primera vez realmente masivos, son terreno fértil para el surgimiento de nuevos ricos. Un buen ejemplo es William Jenkins, quien vendía calcetines antes de que un oscuro autosecuestro le diera fama y el dinero necesario para iniciar la carrera empresarial que lo transformaría en el zar del cine mexicano. A la sombra del Jenkins y su monopolio cinematográfico, el futuro banquero Manuel Espinosa Iglesias juntó sus primeros pesos, y se iniciaron como empresarios los hermanos Alarcón, quienes después transitaron del negocio cinematográfico a la industria del periodismo. Algo más recientes son las carreras empresariales de los O'Farril y los Azcárraga, familias iniciadas en la prensa y la radio, respectivamente, y que hoy controlan, entre otras cosas, toda la televisión comercial.

A esta galería de *tycoons* autóctonos forjados en la industria de los medios masivos de comunicación, las revistas de monitos aportan tres potentados visibles y uno o dos ocultos. Los primeros dan la cara pues son editores, pero en el negocio periodístico el verdadero poder está en la distribución, y ahí habrá que buscar a los "padrinos" embozados de la prensa callejera.

Un emigrado español experto en mercadotecnia, un coronel revolucionario de pocas batallas y muchos negocios, y un periodista deportivo con pretensiones editoriales, son los hombres que nos dieron historieta. Los tres cómics de mayor éxito comercial en los años treinta y cuarenta son hijos de estos editores: el retoño de Francisco Sayrols fue bautizado *Paquín*, el del Coronel José García Valseca, *Pepín*, y el de Ignacio el Chamaco Herrerías no se llamó Nacho pero sí *Chamaco*.

Modestas infanterías de una gran industria editorial.

Francisco Sayrols, el fundador

No se aflija, el porvenir es suyo.

Publicidad de cursos por correspondencia en una de las revistas de Sayrols

L. Hidalgo, MISTERIO, 5, 11/1934.

Empeñado en construir la modernidad a fuerza de manuales y cursos por correspondencia, Francisco Sayrols forja un emporio editorial y nos da la primera revista de monitos comercialmente exitosa.

Como Juan Jacobo Rousseau, el autodidacta Francisco Sayrols está convencido de que la clave de la regeneración humana radica en la educación. Y, hombre consecuente, dedica gran parte de su vida a escribir y vender cursos de entrenamiento sin maestro y métodos para triunfar infaliblemente en los negocios. No sabemos cuántos de sus clientes escalaron el éxito gracias a sus manuales, pero sin duda predicó con el ejemplo.

Su aportación a las revistas de monitos responde, también, a esta vocación pedagógica. "Los padres de familia saben lo que ganan sus hijos con la instrucción recreativa y moral que reciben con *Paquín*", rezan los anuncios que publicitan el nacimiento de la revista. Y podemos creer que ésta es la intención de Sayrols, aunque en perspectiva la proclama resulta falaz, pues el fenómeno editorial que está inaugurando no se caracterizará precisamente por sus efectos instructivos y moralizantes, cuando menos en el sentido habitual de estos términos.

Nacido en España y emigrado a México desde muy joven, Francisco Sayrols se desempeña, primero, como empleado del departamento de publicidad de la compañía cigarrera El Buen Tono, pero para 1921 ya está al frente de un negocio propio: la empresa Sayrols Service, que se ocupa de Publicidad y Organización de Ventas. Más adelante emprende la distribución de libros publicados en España, como la *Biblioteca del Hombre de Negocios Moderno*, dedicada a cuestiones de administración, mecanografía, publicidad y ventas. Finalmente, su devoción por difundir las habilidades empresariales lo lleva a escribir y publicar por su cuenta un *Tratado Teórico-práctico de Correspondencia Comercial Moderna* y un *Manual Práctico de Cobros por Correo*.

En un país que, después del paréntesis revolucionario, está reanudando el desarrollo económico, las técnicas administrativas y comerciales "modernas" tienen amplia demanda; aunque su mercado no es tanto de pragmáticos empresarios emergentes, sino de jóvenes tránsfugas del proletariado y del campesinado que aspiran a ascender socialmente a través de cursos por correspondencia.

Por ilusoria que sea esta pretensión, las promesas se venden, y para 1931 Sayrols

A. Drechler, AMENIDADES, 4/1933.

La publicación fundadora de Editorial Sayrols destinada a "damas y hombres de negocios".

ya tiene dinero para publicar una revista "para damas y hombres de negocios", a la que titula *Amenidades* y alimenta con traducciones. En 1932, con base en el éxito de *Amenidades*, Sayrols lanza el semanario *Sucesos para Todos*, algo más periodístico y con algunos materiales nacionales. La segunda revista es un golpe editorial: en 1933 está imprimiendo 80 mil ejemplares y para 1934 los tiros son de 90 mil, de modo que don Francisco lo publicita como el "Semanario más vendido del país". A estas dos publicaciones familiares siguen las especializadas. En 1933 aparece *La Familia* —"Una revista que se conservará en cada hogar como fuente de información y recreo"—, dirigida a un público femenino y repleta de modas, trabajos manuales, recetas de cocina y otras artes domésticas. En 1934 Editorial Sayrols incursiona en el mercado masculino con un *pulp* de "literatura viril": *Misterio y Policía*, que luego se llamará simplemente *Misterio*, en el mismo año lanza *Ases y Estrellas*, de cine y deportes "estilo Hollywood". Al mismo tiempo Sayrols distribuye en México la revista cubana *Bohemia* y las argentinas *Fémina*, *Aconcagua* y *Caricatura*.

Pero en los años treinta el mercado editorial no se circunscribe a las publicaciones periódicas. Las nacientes clases medias también compran libros y don Francisco se dedica a editarlos o distribuirlos, a través de profusa publicidad y un sistema de ventas por correo. Se trata de libros baratos —entre diez centavos y seis pesos— y de clara vocación popular: además de la *Biblioteca del Hombre de Negocios Moderno*, distribuye textos de corte y confección y de cocina, manuales de derecho, cursos de inglés en fascículos y libros morales sobre educación sexual; así como

AMENIDADES, 10/1934.

El equipo que hace *Amenidades*, base de futuras empresas editoriales de Sayrols

toda clase de literatura: desde las novelas rosas de Rosario Sansores hasta relatos galantes como *La Lujuria de los Borgia* y *Los Reyes, los Papas y las Libertinas*, y numerosos textos de Vargas Vila; pasando por novelas de aventuras de Rider Haggart, Mayne Reid y de Fenimore Cooper y por literatura y crónica mexicanas de Rafael Delgado, Mariano Azuela y Elías Torres.

En el fondo editorial de Sayrols —verdadero catálogo de lo que leían los mexicanos a mediados de los años treinta— faltaban las publicaciones dedicadas a los niños, y don Francisco ataca este flanco del mercado en el mismo año en que lanza sus revistas varoniles.

En 1934 se publicaban, cuando menos, dos revistas para menores: *Aladino*, fundada en 1932, que aparecía mensualmente, y *Macaco*, semanario establecido en 1933. *Aladino*, típica "revista de los niños" que los padres compran para sus hijos y éstos se abstienen rigurosamente de

SUCESOS PARA TODOS, 42, 7/11/1933.

Para 1934, don Francisco es uno de los mayores editores y distribuidores nacionales.

Vilchis, MISTERIO, 5, 11/1934.

$300.00

REGALAMOS POR IDEAS ACEPTADAS

LEA COMO:

El día 29 de febrero de 1934 comenzamos a publicar la revista de historietas "PAQUIN", la cual alcanzó tanto éxito, que a su nombre, un año después fueron apareciendo diversas publicaciones copiando no sólo su estilo, tamaño, formato, etc., sino también el tipo de letra del título "PAQUIN".

Impotentes esos competidores para lograr un éxito por sus propios medios, lo buscaron escudándose en "PAQUIN", imitando su nombre hasta donde les fué posible, alterando algunas que otra de las letras de su título, en tal forma que el público desorientado crea que compra "PAQUIN" cuando adquiere una de sus imitaciones.

Queremos proteger al público de este engaño y al público acudimos ofreciendo $300.00 en premios por las mejores ideas para que los lectores no puedan ser sorprendidos vendiéndoseles una imitación cuando desean adquirir "PAQUIN".

Sugiera usted su plan, una idea, para que "PAQUIN", la revista de historietas más antigua de México, no pueda ser confundida con una imitación, y nosotros pagaremos por la primera idea aceptada un premio de $200.00 y por las aceptadas en segundo y tercer lugar, premios de $50.00 cada uno.

ENVIE SU PLAN A "PAQUIN", ANTES DEL SABADO 31 DE OCTUBRE DEL PRESENTE AÑO.

EDITORIAL SAYROLS, S. A.

Artes 31. MEXICO, D. F.

Sucesos PARA TODOS
LA REVISTA SEMANAL DE MAYOR CIRCULACION EN LA REPUBLICA

Amenidades
EL MAGAZINE MENSUAL DE MAYOR CIRCULACION EN LA REPUBLICA

La Familia
REVISTA DE LABORES PARA EL HOGAR

MISTERIO
POLICIA
EMOCION, INTRIGA, INTERES, SENSACION

caricatura
SEMANARIO HUMORISTICO

PAQUIN
SEMANARIO INFANTIL

leer, incluye cuentos, enseñanzas prácticas, consejos, y también algunas anacrónicas historietas sin globos y con densas apoyaturas. *Macaco*, subtitulada "Semanario infantil" y dirigida por los dibujantes Escalante y Macedo, es mucho más digerible, pues publica abundantes y poco solemnes historietas, realizadas por sus animadores y también por el joven Rafael Araiza. *Macaco* es un modesto éxito editorial.

Aparecen, también, dos revistas con historietas y de pretensiones menos infantiles: *Adelaido* y *Pin-Pón*. La primera, fundada en 1932 por el dibujante Juan Arthenack, se especializa en cómics, que realizan el propio editor, su hijo Antonio y el principiante Ángel Zamarripa, Facha. De hecho esta publicación es precursora de las revistas de monitos mexicanas, y al presentar casi exclusivamente historietas de Adelaido, se adelanta dos decenios a los primeros *comics books* dedicados a un solo personaje, los que se generalizarán en los

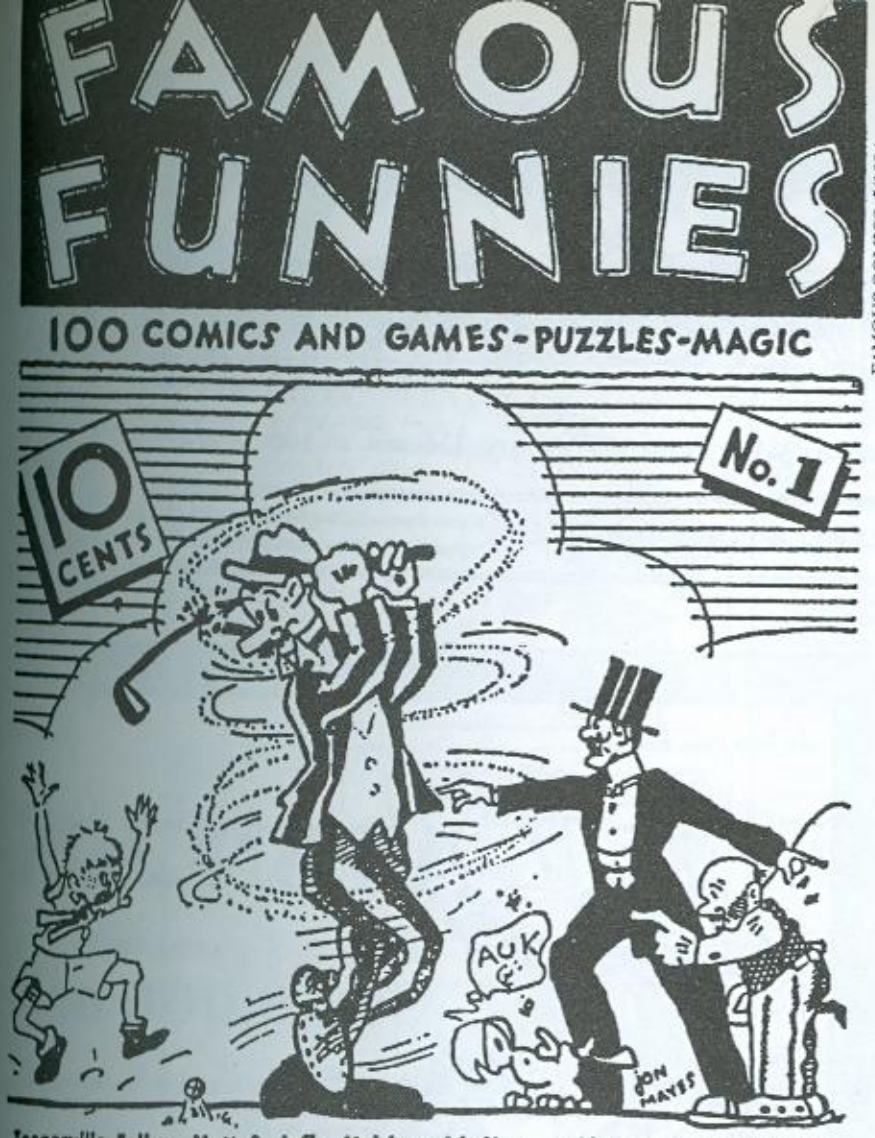
SUCESOS, 1, 1/1933.

En este magazine de amplio espectro ya tienen cabida las historietas de factura nacional.

años cincuenta. *Adelaido* es, sin embargo, una publicación familiar, una empresa de autor esforzada y vanguardista pero sin gran trascendencia mercantil. *Pin-pón* comienza a aparecer poco después, editada por dos empleados del diario *Excélsior*: el cajero Perea y su ayudante Everardo Flores. Este semanario publica cuentos, historietas cómicas norteamericanas y argentinas y algunos cómics mexicanos como *Águila Blanca*, de Alfonso Tirado.

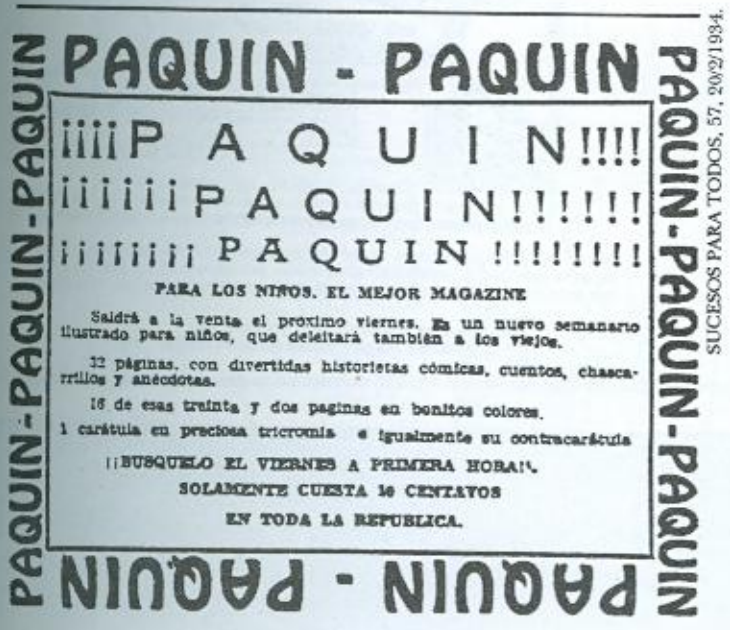
Ninguna de estas revistas tiene auténtica proyección comercial, pero todas apuntan hacia un mercado en el que Editorial Sayrols aún no incursiona, de modo que cuando Perea y Flores le ofrecen *Pin-Pón*, don Francisco la compra sin pensarlo dos veces y procede a inyectarle tinta nueva. Para empezar le cambia el nombre por el de *Paquín*, en un reiterado afán tocayista, pues su único hijo también se llama Francisco. Aunque para el público no se trata de un homenaje a Sayrols Jr., sino a *Henry* de Carl Anderson, que, rebautizado por el editor y transformado en *Paquín*, funge como emblema de la revista.

COLORÍN, 2, 1936.



FAMOUS COMICS, 5/1934

En 1934, cuando en los Estados Unidos aparecen los primeros *comic books* con material original, Sayrols lanza su revista de historietas.



SUCESOS PARA TODOS, 57, 20/2/1934.

Al principio la publicación es miscelánea: contiene historietas, pero también "material instructivo y recreativo, historias a colores, rompecabezas, anécdotas, dibujos para iluminar, concursos y trabajos manuales". La proclama publicitaria termina encomiando ante los padres de familia los beneficios que obtendrán los niños si los inducen a leer la revista. El *Paquín* de los primeros meses es, pues, una publicación para menores y así lo pregona en el subtítulo: "Semanario humorístico infantil".

Pero el creciente predominio de los cómics —casi todos importados y muchos de ellos juveniles o definitivamente para adultos— va modificando el perfil de los destinatarios de la revista, y a los pocos meses ésta cambia su lema original por "Semanario humorístico para personas de 100 meses a 100 años", frase plagiada a la competencia pues había sido el reclamo comercial de *Adelaido*.

El contenido historietil de *Paquín* también se modifica rápidamente. En los primeros números predomina un estilo anticuado donde las viñetas son simples ilustraciones de largas y farragosas apoyaturas, pero pronto estas "novelas gráficas" son sustituidas por cómics modernos, y, además, Sayrols deja de publicar servicios del montón para presentar algunos de los cómics norteamericanos más exitosos y avanzados de la época, como *Terry y los Piratas*, de Milton Caniff, y *El Agente Secreto X9*, de Alex Raymond.

En el mismo proceso las historietas nacionales comienzan a ganar espacio. Al principio don Francisco echa mano de los dibujantes que habían hecho cómics en

la revista hermana *Sucesos para Todos*. Alfonso Tirado, que desde 1933 publicaba la serie realista *Las Calles de México* basada en leyendas coloniales, es el primero en compartir en las páginas de *Paquín* los servicios con la historieta humorística *Mr. McAna*, protagonizada por el gringo del título y por su compañero de aventuras el General Chabela. Poco después se incorpora el dibujante Salvador Patiño, Conejo, que traslada a *Paquín* la serie *Simplón Colilla* que desde 1933 publicaba en *Sucesos para Todos*.

Sayrols lanza su revista de monitos al mismo tiempo que los editores norteamericanos están inventando el *comic book*. Los primeros fascículos exclusivamente con historietas publicados en EU, son folletos propagandísticos de empresas como Procter and Gamble y Canada Dry, que recopilan tiras aparecidas en la prensa.

A mediados de la década de los treinta, los cuadernillos de historietas se independizan de la publicidad y aparecen los *comic books* propiamente dichos, primero con material originalmente destinado a los periódicos y poco después con historietas expresamente diseñadas para revista.

Las publicaciones norteamericanas como *Popular Comics*, *Tip-Top Comics*, *King Comics* y *New Fun Comics*, se editan en tamaño medio tabloide, y la revista de Sayrols, que al principio aparecía en gran formato, depende de los servicios importados y tiene que ajustarse a las dimensiones del *comic book*. Así *Paquín* adopta el tamaño medio tabloide —conforme al modelo norteamericano—, tiene 32 páginas, se publica todos los miércoles y cuesta diez centavos.

S. Patiño, *Simplón Colilla*, SUCESOS PARA TODOS, 12/1935.

El ingenuo inventor creado por Salvador Patiño es el primer protagonista de historieta en emigrar a una revista especializada.

132 Páginas de historietas por sólo 10 cts. en PAQUIN CHICO Cómprelo

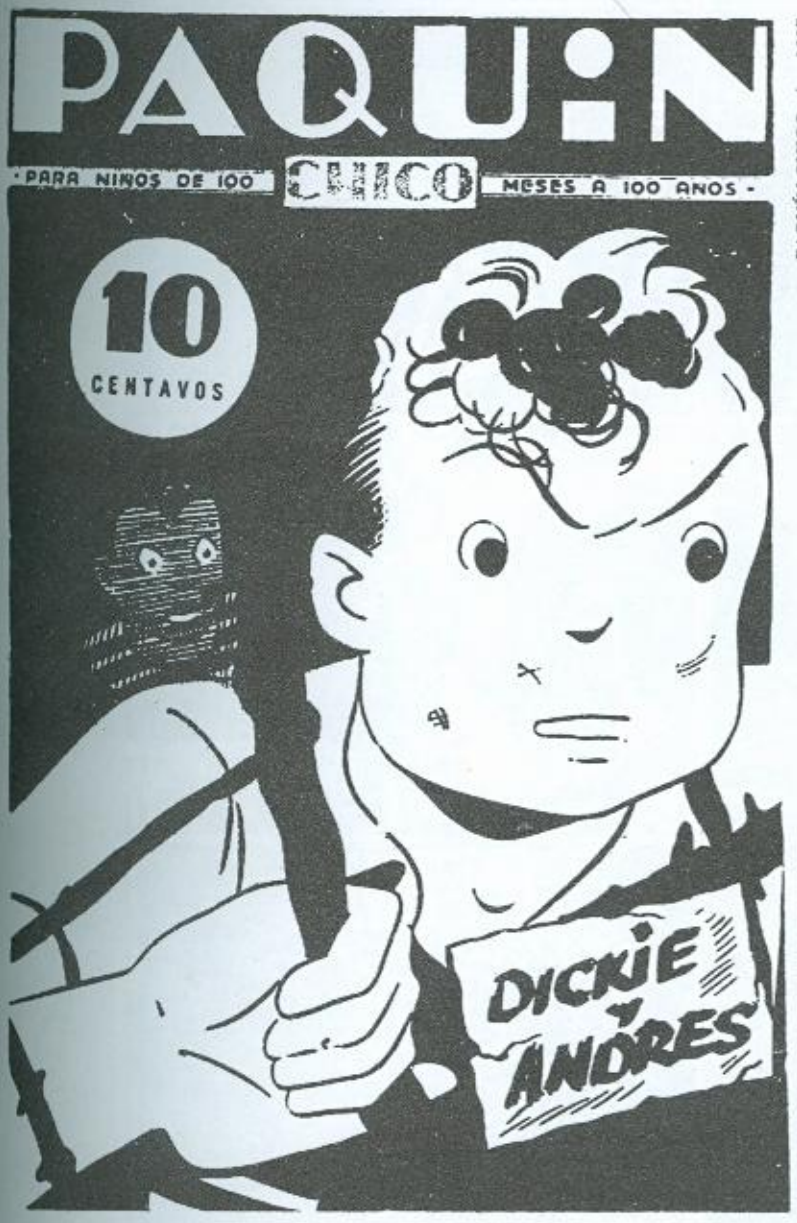
El autor de *Episodios de la vida de Villa*, lleva de *Sucesos* a *Paquín* su vocación por los temas vernáculos.

Paquín es un éxito comercial y en breve desplaza del mercado a sus modestos antecesores. Pero otros editores están al acecho y con el tiempo le nacerán competidores más poderosos y agresivos. En 1935 sólo aparece *Paquito* —la primera revista de monitos de García Valseca— pero en 1936 a *Paquín* comienzan a echarle montón: en marzo se lanza *Pepín* y en julio *Paquita* —los dos de Valseca—; en septiembre aparece *Chamaco*, de Herrerías, y ese mismo año también la SEP se tira al ruedo con *Palomilla*. En los años siguientes aparecerán *Cartones*, de Tamez, *Pinocho*, de Valseca y otras dos publicaciones con patrocinio gubernamental: *Piocha* y *Hércules*. Y por si fuera poco muchas de estas publicaciones se desdoblan en una versión chica —cuarto de tabloide— y otra grande, y comienzan a aparecer dos veces

por semana, después trisemanalmente y, por fin, todos los días.

Paquín se crece al castigo: también a él le nace un hermano menor —*Paquín Chico*— y en 1937 acelera su ritmo de aparición hasta hacerse semanal. Pero para entonces el eje de la competencia ya se ha trasladado a *Pepín* y *Chamaco*, que están enfrascados en una lucha sin cuartel por el control del mercado adulto. En los años cuarenta la revista iniciadora del auge monero ha pasado a la segunda fila, aunque sigue conservando una franja importante del público infantil y juvenil.

Sayrols es el primer editor de revistas de monitos en escala industrial, pero no el más prolífico y exitoso. Quizá porque don Francisco prefiere seguir distribuyendo publicaciones "sanas, instructivas" y con predominio de servicios importados, cuando la competencia, basada en productos nacionales, explota las "bajas pasiones" y se hace cada vez más populachera.



PAQUÍN CHICO, *circa* 1937.

En 1937 a *Paquín* le nace un hermano menor en formato de un cuarto de tabloide.

Probablemente porque su línea editorial "familiar" es sobradamente rentable y otras publicaciones le dejan tanto o más dinero que *Paquín*. Pero, también, porque Sayrols es un empresario tenaz pero civilizado, y la guerra sin cuartel que se desata a fines de los treinta entre los editores reclama una agresividad de la que carece, pero que les sobra a sus competidores: hombres curtidos en la batalla comercial y —literalmente— de armas tomar, como el Coronel García Valseca y el Chamaco Herrerías.

En 1947 Sayrols traspasa su revista de monitos a la Editora de Periódicos, S.C.L. dueña del diario *La Prensa*, y los nuevos propietarios la reaniman como parte de un proyecto editorial basado en revistas de historietas de modelo norteamericano. En su nueva época, el tradicional título de la revista le da cobertura a series como *Spirit*, de Will Eisner, y *Little Abner (Mamá Cachimba)*, de Al Capp. De este modo *Paquín* ratifica su temprana vocación por el cómic importado y el público de clase media, dejando atrás definitivamente los juveniles coqueteos con la historieta autóctona y populachera de los tiempos heroicos en que compartía las esquinas con el *Chamaco* y el *Pepín*.

A. Tirado, *Las Calles de México*, SUCESOS PARA TODOS, 58, 27/2/1934.

En *Sucesos para Todos*, Alfonso Tirado inaugura la versión monera del género gótico mexicano.

A. Tirado, *Mr. Mac Ana*, PAQUÍN, *circa* 1935.

Al trasladarse a la revista de monitos, Tirado aborda con poca fortuna la historieta de humor.

Corre el año de 1912. Un niño de once años vocea empanadas y charamuscas frente a la cantina La Clarita en la ciudad de Puebla. Medio siglo después, el ex vendedor callejero es dueño del edificio y también de la mayor cadena periodística de México y del mundo. El protagonista de este edificante prodigio rockefelleriano se llamó José María de Jesús Luciano García Valseca y forjó su imperio editorial a fuerza de pepines.

"Ni en los días felices de William Randolph Hearst, hubo entre nosotros editor periodístico comparable a García Valseca", reconoce la revista *Newsweek* en 1950. Pero este triunfador, que llegó a controlar una cuarta parte de la prensa diaria nacional a través de una cadena periodística formada por 37 cotidianos, que en 1972 valían mil millones de pesos, había sido un empresario fracasado y un editor mediocre hasta que en 1935 se lanzó a la publicación de revistas de historietas.

Los monitos son, sin duda, la palanca, pero en su espectacular carrera empresarial también intervienen otros factores: García Valseca sabe ganarse padrinos políticos de primera magnitud en una época en que las fortunas sólo florecen a la sombra del poder; es paladín del anticomunismo periodístico en los años de la "guerra fría" y, lo más importante, norma su conducta por el principio de que los negocios son la continuidad de la guerra por otros medios.

Al Coronel, el espíritu industrioso y la perseverancia que se sobrepone al fracaso le vienen de familia: destruido en un incendio el primer negocio familiar —una fábrica de cigarros—, el padre de García Valseca establece inmediatamente una fábrica ¡de cerillos! Inspirado por este ejemplo José María es, desde niño, un pequeño empresario: compra recortes de jabón, les agrega hiel y los revende como productos de belleza; con las modestas ganancias fabrica grasa para calzado mezclando parafina y negro de humo; como el mercado del betún no responde, vende empanadas y charamuscas a comisión y más tarde se emplea con un boticario y después en una sastrería.

En 1914 la revolución constitucionalista llega a Puebla y el adolescente se enrola en las filas carrancistas. Tres años después su hermano Ignacio y Miguel Gil fundan

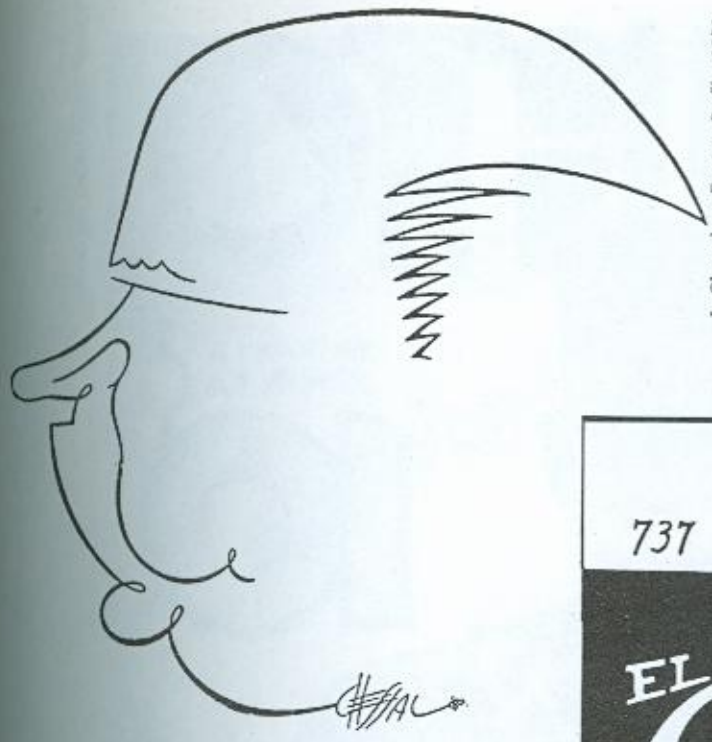
Las batallas comerciales del Coronel

Para mí no tiene precio la satisfacción de que en este sitio, donde hace muchos años vendía empanadas de vigilia, hoy venda empanadas de cultura.

José García Valseca

En *Cómo García Valseca...*, 1984.

En las biografías de los *self-made-man* autóctonos, la revolución armada y su secuela institucional son hitos mercantiles insoslayables.



L. Chessal, en *Frentes y Perfiles*, 1959.

José García Valseca, a cuya debilidad por el bautizo tocayista se debe que los pepines fueran pepines.

A. Casillas, PAQUITO, *circa* 1940.

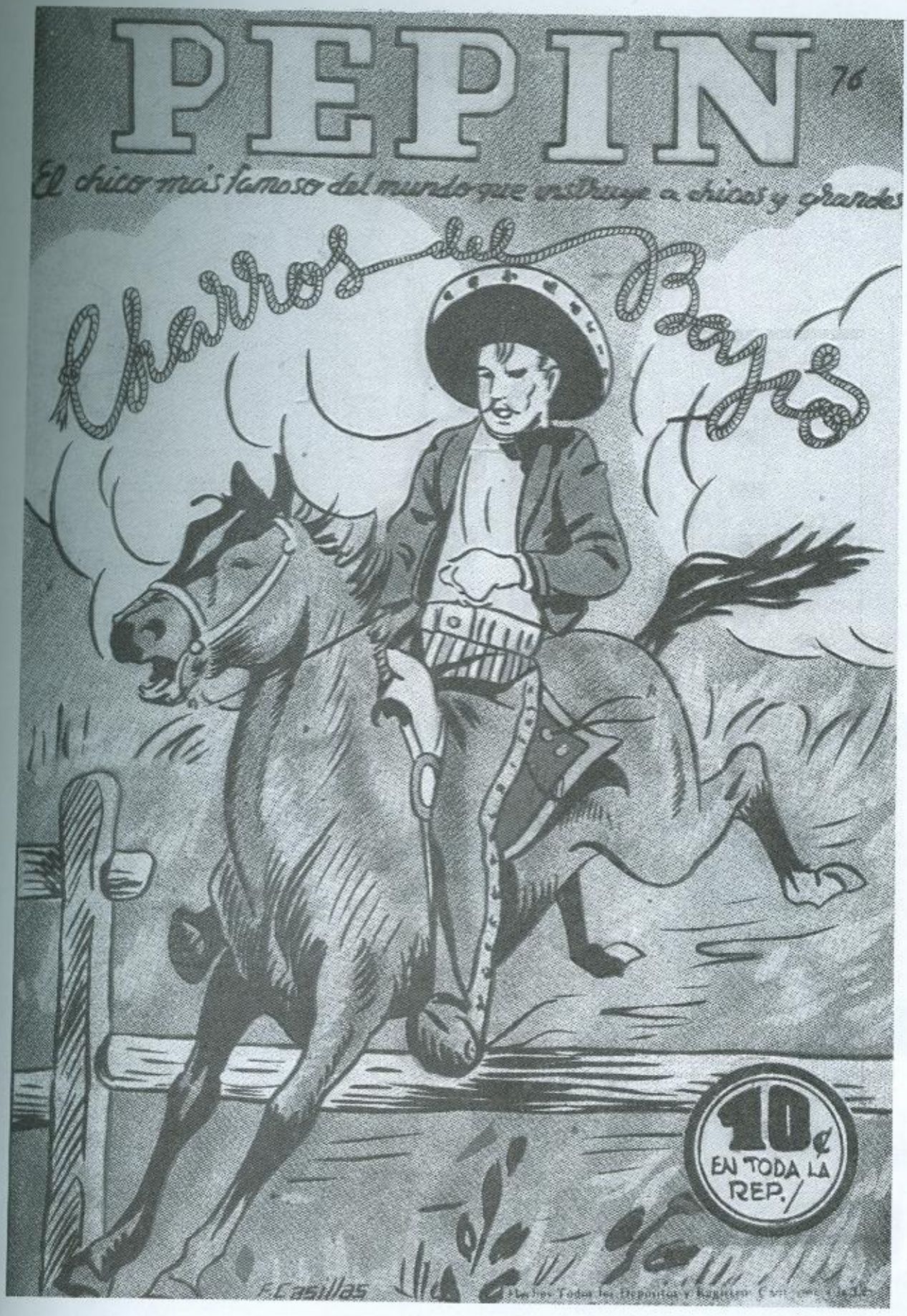
el periódico poblano *El Rayo*, y José María —ya con el grado de capitán— pide licencia para incorporarse a la aventura editorial. El proyecto fracasa y el joven reanuda la vida castrense, hasta 1920, año en que pide un nuevo permiso para dedicarse a la venta ambulante de rebozos y cigarrillos. Al término de 1923 y durante 1924, se reincorpora a las filas para combatir la rebelión delahuertista, en la que será su última experiencia militar.

Durante diez años, de los 13 a los 23, el joven García Valseca forja su carácter combinando la vida castrense con breves y fracasadas incursiones en el periodismo y los negocios. Su carrera militar no es particularmente brillante, pues en estos años casi cualquiera se hacía general y García Valseca apenas llega a coronel, pero sin duda la experiencia le deja valiosas enseñanzas. Su biógrafo Enrique Cordero y Torres las resume así:

> Asimiló entonces principios fundamentales de la guerra, de los cuales ha hecho sutiles adaptaciones a la carrera periodística... Así como en la guerra no es posible

A. Casillas, PAQUITO, 34, 12/1935.

Los servicios importados y las historietas nacionales coexisten en las revistas mexicanas de monitos.



F. Casillas. PEPÍN, 76, 1937.

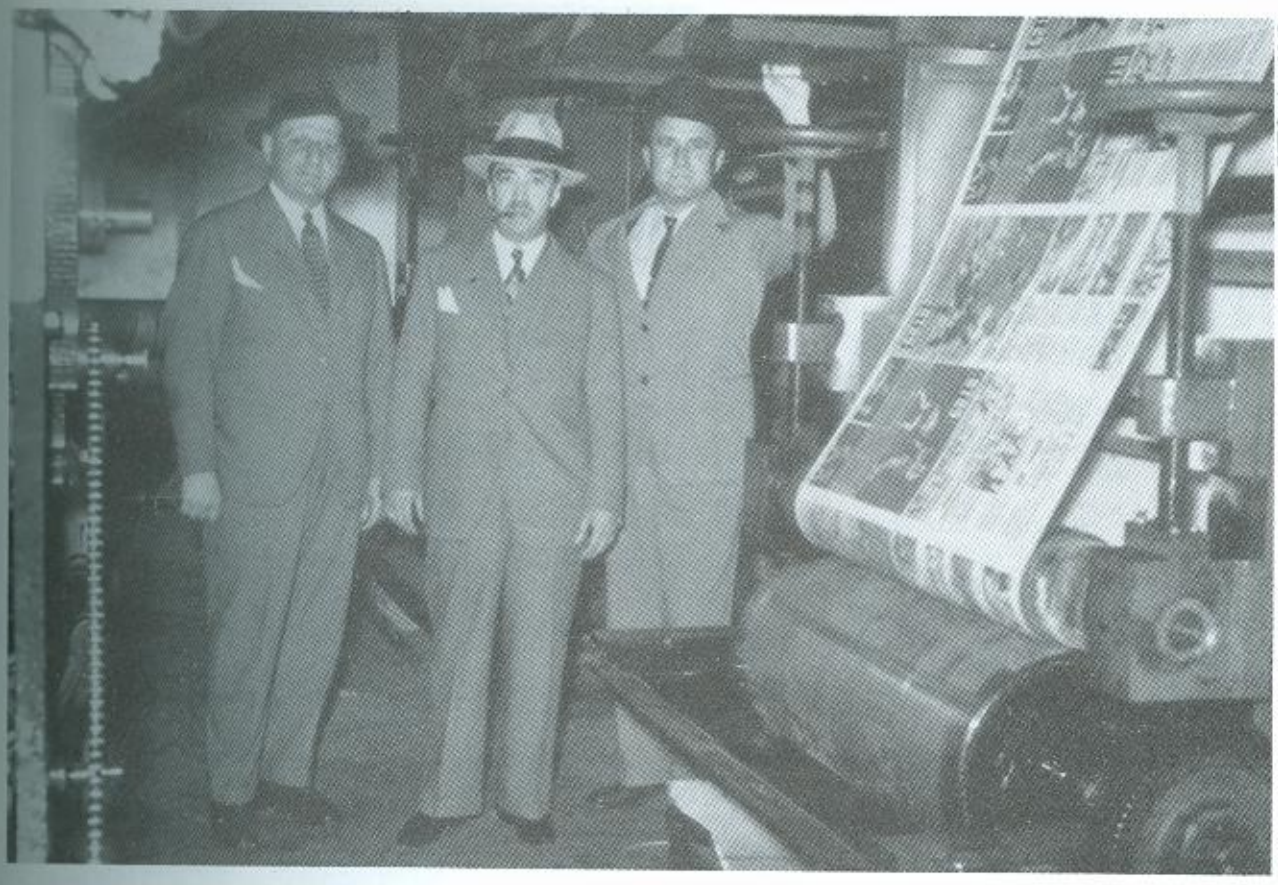
A. Tirado, PAQUITO, 319, 28839

En 1937 se imponen las revistas de monitos de bolsillo y también las del Coronel se desdoblan en versiones chicas.

> ganar batallas sin hacer dolorosos sacrificios en vidas, (tampoco) en los negocios... es posible triunfar si no se está dispuesto a realizar... costosos sacrificios...

Con este arsenal de conocimientos el Coronel se lanza impetuoso a la guerra comercial... y comienza a perder batallas: en 1925 con 25 mil pesos penosamente reunidos como agente viajero, García Valseca establece en León, Guanajuato, la empresa mercantil La Gran Barata, que quiebra; reorienta entonces sus menguadas fuerzas al sector servicios, pero su nueva adquisición —el hotel Cantabro— resulta un pésimo negocio. Diezmado de nueva cuenta, organiza el repliegue a terrenos conocidos, y en San Andrés Chalchicomula, Puebla, vende fonógrafos, discos y loza en abonos. Corre el año de 1928 y el Coronel decide atacar por dos frentes: el comercio y la política. Lanza entonces su candidatura para diputado, pero con tan mala fortuna que sus enemigos le balacean la casa y tiene que salir en desbandada. Al año siguiente lo encontramos reorganizando sus fuerzas en Oaxaca en torno a una estrategia periodística. La revista *Antequera* —de la que es editor, reportero y vendedor— sobrevive hasta 1931, pero ese año un terremoto azota el estado y todo se viene abajo, hasta su publicación.

Para 1932 su larga marcha lo trae de nuevo a la ciudad de México, donde se propone atacar el mercado periodístico por un flanco que considera propicio: el público de los estados, descuidado por los editores de la capital. La revista *Provincias*, editada por el Coronel y dirigida por Juan de Dios Bátiz, pretende apropiarse de esta



ESTO, *circa* 1945.

El pequeño García Valseca presume la moderna maquinaria de Editorial Panamericana, un gigante periodístico financiado por los pepines.

PINOCHO, 499, 1943.

El Coronel opta por diversificar la oferta, llegando a sostener hasta cinco distintas revistas de historietas.

demanda potencial, pero sus tirajes de 3 mil ejemplares no revelan un gran éxito. La revista —que publica números monográficos— se sostiene, en realidad, gracias al patrocinio político de los gobiernos estatales y al forzado apoyo económico de los comerciantes locales. De hecho García Valseca vende publicidad política: en cada número de *Provincias* exalta la figura de un gobernador, y su protector más poderoso es el general Calles, que por esos años gobierna el país a trasmano, desde su retiro en Cuernavaca. El negocio funciona mientras dura el maximato, pero para 1935 soplan vientos de cambio y los nubarrones de un nuevo fracaso se ciernen sobre las huestes del Coronel.

García Valseca responde a la amenaza con una maniobra desesperada, que a la postre resultará brillante. Su colaborador Daniel Cadena le hace notar el éxito comercial de la revista de historietas de Editorial Sayrols y el Coronel decide jugarse el todo por el todo y lanzarse con un fusil de *Paquín* llamado *Paquito*, también de bajo precio y gran tiraje. Al parecer tiene el apoyo financiero del general Garza y

del ingeniero Juan de Dios Bátiz, y cuenta con el respaldo de la Cooperativa Excélsior, que imprimía su anterior revista. *Paquito* tiene un éxito pasmoso y es el primer negocio verdaderamente rentable del Coronel.

Los triunfadores tienen el privilegio de escribir —o mandar escribir— la historia para su mayor lucimiento, y García Valseca nos ha dejado una versión de los hechos que exalta a toro corrido su intuición editorial. Cordero y Torres transcribe así las supuestas reflexiones del Coronel en vísperas de la publicación de *Paquito*.

> Sería preferible, en vez de una revista mensual como *Provincias* que dejara 20 centavos de utilidad por ejemplar, tener una publicación bisemanal que dejara un centavo, siempre que pudiera lograrse una circulación de veintenas de millones... Y así fue naciendo en García Valseca la idea de producir una revista de bajísimo costo de venta y de interés para las grandes masas. Sencilla y popular, capaz de ser adquirida hasta por los analfabetos. El setenta por ciento de la población mexicana era analfabeta, ¿y cómo iba a aspirarse a una enorme circulación, si no se contaba también con "lectores" que no supieran leer?

Y efectivamente, *Paquito* se transforma pronto en una revista "para las grandes masas". Pero aunque García Valseca presuma de premonitorio, el hecho es que no fue concebida de esta manera. Al comienzo, la publicación del Coronel —como el *Paquín* de Sayrols— iba dirigida a los niños y así lo indica el subtítulo: "Semanario infantil ilustrado".

Siguiendo los pasos de su modelo, los primeros números de *Paquito* están formados por cómics importados. King Features Syndicate le proporciona: *Mandrake el Mago*, de Lee Falk, *El Ratón Miguelito*, de Walt Disney, *Popeye*, de Segar, y *El Gato Félix*, de Pat Sullivan, entre otras. El emblema de la revista es Pinky, héroe de la tira de Charlie Schmidt y Eddie Sullivan, que en México se transforma en Paquito.

Paquito comienza a publicarse el mes de marzo de 1935 y aparece todos los martes con formato medio tabloide y precio de diez centavos. De los primeros números se imprimen 5 mil ejemplares, los que se agotan rápidamente y pronto los tiros aumentan.

LA TRAGEDIA DE LINARES:
COGIDA Y MUERTE DE "MANOLETE"
EXTRA ESTO 10 CVS.
ESTO, 1947.

El rotográfico deportivo de 1941 sigue los pasos de *La Afición*, fundado diez años antes, pero pronto supera al modelo.

En marzo de 1936, a un año justo de la aparición de *Paquito*, García Valseca lanza su segunda revista de historietas, a la que bautiza con el diminutivo de su nombre, siguiendo la política tocayista de Sayrols.

En torno al origen de *Pepín*, legendaria publicación que alcanza tirajes escalofriantes y que por un cuarto de siglo le da nombre genérico a las revistas de monitos —conocidas popularmente como "pepines"—, se han tejido toda clase de versiones. Según una de ellas, García Valseca habría contado con el respaldo subrepticio del entonces gerente general de la cooperativa de *Excélsior*, Gilberto Figueroa, y con el apoyo del poderoso distribuidor de revistas Everardo Flores, interesados ambos en acorralar comercialmente al editor y distribuidor Francisco Sayrols. Es posible. En todo caso lo cierto es que *Pepín* no hubiera podido nacer sin la colaboración de *Excélsior* —en cuyas rotativas se imprimía— y sin la anuencia de Everardo Flores que se encargaba de su distribución.

A. Tirado (atribuida), PAQUITA, 1936.

Un remedo de *La Familia*, pero de menor precio y aparición más frecuente, con una sección "para las niñas" y desbordante de historietas.

Pepín, cuyo subtítulo es "El chico más famoso del mundo", es en todo semejante a *Paquito*: su emblema es el personaje Smitty, de Walter Berndt, rebautizado, y su contenido proviene mayoritariamente de King Features y Editors Press. De la primera agencia destacan *Dick Tracy*, de Chester Gould y *Terry y los Piratas*, de Milton Caniff; de la segunda, *El Fantasma*, de Lee Falk. En los primeros números la única serie nacional es *El Flechador del Cielo*, de Alfonso Tirado, pero a fines de los años treinta *Pepín* ya publica exclusivamente historietas mexicanas.

Cuatro meses después, en julio de 1936, García Valseca lanza la revista *Paquita*, con la que pretende llegar al público femenino, tanto adulto como infantil. En la "sección para grandes" hay modas, recetas de cocina, patrones y chismes de Hollywood, en la "sección de chicas", que abarca aproximadamente la mitad de la revista, se publican historietas. Las dos secciones están integradas por servicios importados y en la de cómics predominan las protagonistas femeninas: *Myra North*, de Charles Coll; *Little Annie Rooney*, de Darrell McClure; y *Boots and her Buddies*, de E. Everett Martin, cuya heroína es transformada en Paquita y le da nombre a la revista. Más tarde aparecerán algunas series locales de José G. Cruz.

Una vez más García Valseca le sigue los pasos a Sayrols, pues su nueva publicación es una copia de *La Familia*, con el agregado de una sección de historietas como señuelo para las niñas. Pero *Paquita* es una revista semanal y barata —diez centavos—, mientras que su modelo aparece mensualmente y vale tres veces más, de modo que la publicación del Coronel ac-

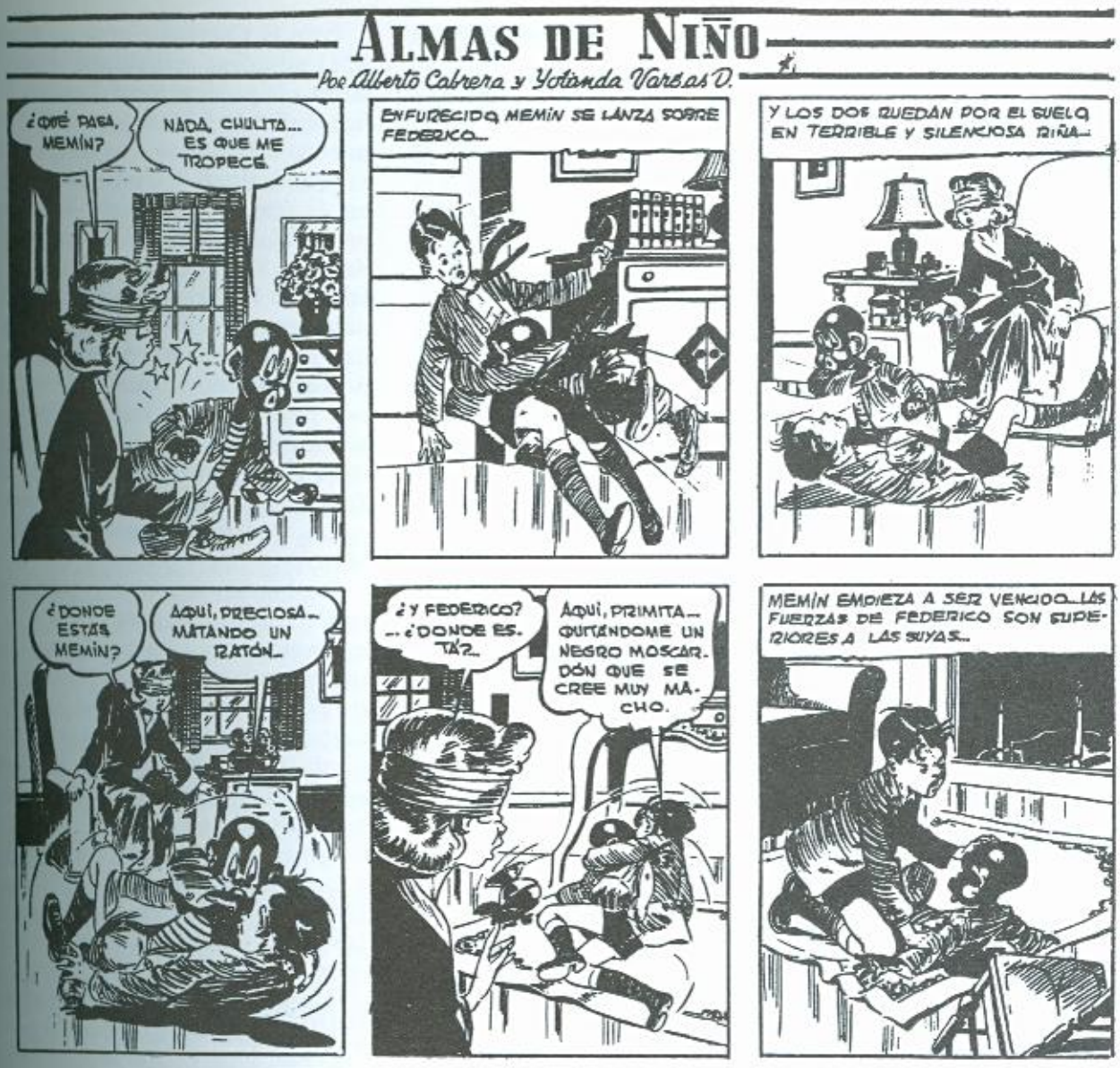
El monero y dibujante taurino Pancho Flores hace cartones historietados para el *Esto*.

F. Flores, *Cartones Taurinos*, ESTO, 24/8/1943.

cede a un público más popular, y a la larga la copia tiene mayor éxito que el original. En cambio, la idea de combinar en una sola publicación un semanario femenino y una revista de monitos no funciona comercialmente y al poco tiempo la sección de cómics desaparece.

Las revistas de monitos de García Valseca, como todas las publicaciones populares de historietas, o con historietas, de la época, responden a la demanda creciente desdoblándose en dos formatos: "grande" y "chico", y acortando paulatinamente su periodicidad. Así, tanto a *Paquito* como a *Pepín* les nacen hermanos menores, en formato de un cuarto de tabloide, y se transforman en revistas diarias.

Con estas publicaciones, y en menos de dos años, el Coronel García Valseca revierte el desastroso curso anterior de su campaña empresarial. El eterno perdedor de escaramuzas comerciales aprovecha al máximo sus tres golpes de mano periodísticos y se lanza a una ofensiva estratégica que lo transformará en el coloso de la prensa nacional. La historia contable del milagro —aunque seguramente maquillada por su biógrafo— no deja de ser aleccionadora: con las modestas utilidades de *Paquito* —cien pesos por número—, el Coronel reúne dos mil pesos y le paga a Santiago Galas el enganche de una prensa plana y una guillotina de medio uso, que le permiten tirar por su cuenta las portadas e instalar su primer taller en una vieja casa de la calle Serapio Rendón. Poco después, en 1937, *Paquito*, *Pepín* y *Paquito* le financian una imprenta en forma, que establece en Tlalnepantla.



A. Cabrera y Y. Vargas, *Almas de Niño*, PAQUITO GRANDE, 1904.

Con el tiempo la copia supera el original y en *Paquito* se foguean algunos grandes de la historia nacional.

Pero cuando la flamante Editorial Juventud está en pleno despegue, una depresión paraliza la economía del país. La quiebra es inminente. García Valseca calcula que sus fondos sólo le permitirán sobrevivir cuatro meses más; pero en lugar de optar por la prudencia, reducir gastos y tratar de prolongar la agonía, el Coronel recuerda que la mejor defensa es el ataque, y emplea todos sus recursos en mejorar la presentación y aumentar el tiraje de sus revistas. La riesgosa maniobra es un éxito total:

> En plena depresión, *Paquito* llegó a alcanzar la increíble circulación de 320 mil ejemplares diarios —escribe Cordero y Torres—. ¡Más de diez mil pesos de utilidades al día!... Y así ya podían cubrirse los fuertes compromisos contraídos, comprar maquinaria más moderna, ampliar talleres y pensar en nuevos planes.

Los nuevos proyectos también son afortunados. A fines de los años treinta y principios de los cuarenta, Editorial Juventud lanza la publicación femenina *Mujercita*; la revista de humor *Farsa* y un *pulp* con historias policiacas, a imagen y semejanza de *Misterio*, de Sayrols, titulado *Manos Arriba*. El frente de las historietas también se robustece con *Pinocho* —"Diario de novelas gráficas"— en el que predominan los cómics de autoría nacional dirigidos a un público adulto.

G. Vargas, *Los Superlocos*, ESTO, 8/7/1947.

Algunas series nacidas en revistas de monitos se extienden en versiones dominicales para el suplemento del *Esto*.

Pero el Coronel piensa en grande. En 1941 adquiere maquinaria moderna y se lanza a la publicación del primer rotográfico dedicado a los deportes. El *Esto*, al comienzo semanal, se transforma pronto en el primer diario del mundo especializado en el tema y testimonio impreso de la proverbial afición de los mexicanos por el deporte. En el nuevo cotidiano no podían faltar las historietas, que aparecen semanalmente en ocho páginas tamaño tabloide. El suplemento privilegia las series deportivas, como *Gitanillo* de Pancho Flores, pero también incluye historietas de aventuras, como *Corazón del Norte* de Martínez Carpinteiro, humorísticas como *Los Superlocos* de Gabriel Vargas, y románticas como *Cumbres de Ensueño* de Guillermo Marín.

Establecida una sólida retaguardia historietil, el Coronel comienza a forjar los eslabones de su futura cadena y acelera el ritmo empresarial: en 1943 compra el diario *El Fronterizo*, de Ciudad Juárez, y poco después *El Heraldo de Chihuahua*; en 1944 funda *El Sol de Puebla*, y más adelante adquiere el *Continental*, diario en castellano publicado en El Paso, Texas. En 1945 funda en Aguascalientes, *El Sol del Centro*, y en el mismo año *El Sol de Toluca*. Para 1947 García Valseca, con sus editoriales Juventud y Panamericana, es dueño de once cotidianos que representan 12 por ciento de la prensa diaria nacional. En 1950 ya son veinte diarios, 20 por ciento del total, y en 1972 la cadena cuenta con 37 cotidianos, 22 por ciento de la prensa diaria del país.

A estas alturas García Valseca no sólo ha comprado el edificio frente al cual de niño vendía empanadas y charamuscas, es el editor nacional más poderoso y uno de los hombres más ricos de México. Y lo disfruta desmesuradamente. Ya no tiene que recorrer el país a caballo o en camiones destartalados, como cuando era un mediocre militar o un agente viajero sin fortuna, ahora es dueño de su propio vagón de ferrocarril —El Sol— y como los generales de la revolución, a quienes sin duda envidiaba, lo tiene acondicionado a todo lujo con oficina y dormitorio. Dispone, además, de un autobús especial y dos impresionantes Cadillac. Símbolo de un poder periodístico que se extiende a todos los estados de la república es su obsesión por los teléfonos: en su oficina hay 27 líneas

E. Martínez, *Corazón del Norte*, ESTO, circa 1946.

directas y 55 extensiones y en su domicilio particular dispone de 17: doce en el despacho, dos en el comedor, dos más en la recámara y una en el cuarto de baño.

Convertido en un moderno Midas, Valseca transforma todo lo que toca en estupendos negocios: en 1948 el diario *Esto* decide promover el ciclismo y organiza La Vuelta de México. Una década y diez competencias después, el del pedal es ya un deporte arraigado y el Coronel puede cosechar la siembra estableciendo la fábrica Ciclismo Mexicano, productora de "bicicletas para triunfadores" de marca Sacta. En 1949 compra una vieja finca abandonada a 50 kilómetros de la ciudad de Querétaro y en unos cuantos años la aislada y polvosa hacienda de Ajuchitán se transforma en el flamante rancho ganadero El Sol, dotado con energía eléctrica, sistema de riego, un entronque con la carretera panamericana y, claro está, abundantes líneas telefónicas.

Las campañas periodísticas contra las ideologías subversivas y el "peligro rojo", sustentadas en la tesis de que "México tiene herencias políticas y religiosas suficientes... y... no necesita recurrir a sistemas extraños, como el marxismo, provocadores de odio, desorden y destrucción", responden a las auténticas convicciones anticomunistas del Coronel, lo que no obsta para que durante los años de la "guerra fría" se coticen en dólares.

Pero todo tiene precio. El apostolado empresarial es una guerra y las batallas comerciales que emprende García Valseca le granjean odios y rencores. El Coronel se ve obligado a portar pistola, tiene que hacerse acompañar por seis guardaespaldas armados con impresionantes Thompson y uno de los servicios básicos de su rancho es una escolta militar reforzada con ametralladoras para aumentar su potencial de fuego. Gajes del oficio.

No obstante García Valseca está compenetrado de su alta misión civilizadora, y la reflexión formulada con motivo de un aniversario de *El Sol de Puebla* lo pinta de cuerpo entero:

> Para mí no tiene precio la satisfacción de que en el sitio donde hace muchos años vendía empanadas de vigilia, hoy venda empanadas de cultura.

G. Vargas, *La Familia Burrón*, PAQUITO PRESENTA, 16631, 3/1953.

PAQUITO, 13039, 6/1953.

En la debacle de las revistas de monitos miscelánea, *Paquito* deviene prestanombres de series norteamericanas como *El Fantasma* y nacionales como *El Gato Garabato* y Poncho Lopes. *La Familia Burrón* se mantiene bajo este sello editorial hasta fines de los años sesenta.

De esta culinaria manera el Coronel se refiere a sus periódicos, pero las "empanadas de cultura" en que fincó originalmente su emporio editorial fueron las revistas de monitos. Como lo señala acertadamente Cordero y Torres:

> ...con *Paquito*, *Pepín* y *Pinocho*, García Valseca había tendido un puente hacia la industrialización de la historieta popular y había abierto un nuevo e insospechado mercado.

Desgraciadamente los editores —como casi todos los lectores— no acostumbran ser fieles a sus amores juveniles y cuando acceden a publicaciones "serias" reniegan de sus orígenes. Construida la cadena de los Soles, a Editorial Panamericana comienzan a pesarle sus revistas de monitos, y la enojosa tarea de eliminarlas le corresponde al periodista deportivo Antonio García Quevedo, cuando funge como director de *Pepín*. En su libro autobiográfico, titulado *Periodismo*, el ejecutor empieza por reconocer que: "*Pepín*, era el hijo bueno de la Editorial, porque era el de la utilidad económica y porque había sido pedestal del floreciente negocio..." Pero a continuación emite la inapelable sentencia:

> No concebía yo... que un mecenas del periodismo fuese, a la vez, propietario de unos cuadernos de historietas atacados por doquier: en el púlpito por los curas y en la escuela por los maestros... haciendo danzar su nombre como responsable... (de su)... no siempre recomendable con-

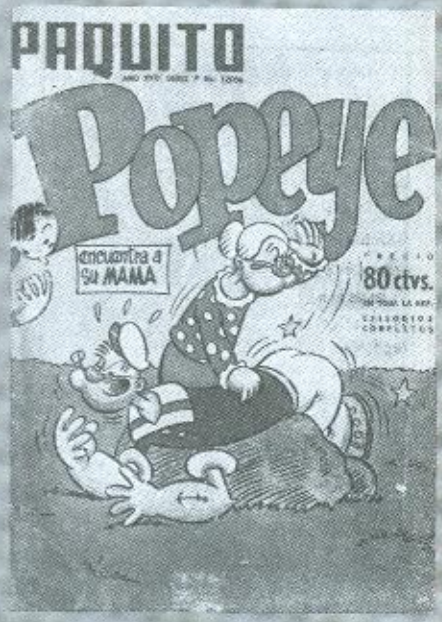
tenido. Cumplida su misión *Pepín* no tenía por qué subsistir.

El patrón abundó en mi parecer y dio mate a su cuadernillo para dedicarse, por entero, a la atención de los periódicos serios... que le daban, si no dinero en las cantidades industriales que le proporcionaba el morbo de cuentos y aventuras, sí la nombradía a la que aspiró con toda su alma (y que había de convertirse, a la postre, un egocentrismo fatal). Su misión como impulsor y sostenedor del historietista nativo se había cumplido y con nada, nunca, le pagarán los beneficiados.

Los beneficios que los historietistas nativos recibieron de García Valseca son discutibles, pero esto es otra historia. El hecho es que en 1954 el Coronel cancela *Pepín*, la revista de historietas que le dio, si no fama, sí fortuna.

Paquito le sobrevive por unos años. Durante los cuarenta se transforma en una revista definitivamente adulta, subtitulada "Semanario de historias reales" y repleta de melodramas llorosos como *Miseria, El Huérfano, Arrabalera, Una Mujer Como Todas*. Pero al final de la década en Editorial Panamericana soplan de nueva cuenta vientos dignificadores, y las revistas de historietas que sobreviven adoptan el modelo del *comic book* norteamericano. Gracias a esta política, el espléndido Gabriel Vargas consigue que sus series, *Don Jilemón, El Güen Caperuzo, Poncho Lopes* y *La Familia Burrón* aparezcan en fascículos exclusivos. Ya entrados los cincuenta las nuevas historietas especializadas se multiplican con base en servicios importados. Bajo el título genérico de "*Paquito* presenta" aparecen: *El Fantasma, Mandrake, Popeye*, etcétera. El último baluarte de las historietas de Editorial Panamericana es *La Familia Burrón* que se mantiene en esta empresa hasta fines de los setenta.

PAQUITO, 10019, 6/1953.



PAQUITO, 12006, *circa*, 1953.

PAQUITO, 11012, *circa*, 1953.

Ascenso, esplendor y muerte de un chamaco de armas tomar

Los trabajadores no están preparados para un más alto nivel de vida. No obstante que reciben mayores salarios, el dinero lo gastan en la cantina y el cabaret.

Ignacio Herrerías

JUEVES DE EXCELSIOR, 550, 5/1/1933.

El periodista Ignacio Herrerías y el ex presidente Calles; el cuarto poder siempre cerca del poder a secas.

El tercero de nuestros grandes introductores de revistas de monito tuvo una vida breve y una muerte trágica. La trayectoria de Ignacio el Chamac Herrerías como editor también fue cort —apenas once años—, pero en este laps mostró su genio empresarial haciendo d *Chamaco* el primer diario de historieta del mundo y la revista mexicana de mayor tiraje en su tiempo.

Ignacio Herrerías fue también el gran adversario de García Valseca. La implacable competencia de estos dos editores por el mercado y su violenta pugna por el control de los historietistas de éxito son tan legendarias como siniestras. El Coronel era un hombre aferrado, pero el Chamaco no se quedaba atrás. Y si una elección política desafortunada y tres tiros por la espalda no hubieran cortado su ascendente carrera, posiblemente Herrerías y sus chamacos habrían terminado por adueñarse de todas las esquinas.

A diferencia de Sayrols y García Valseca, quienes publican y dirigen diarios y revistas sin ser periodistas, Ignacio Herrerías recorre un largo camino como cronista y reportero antes de transformarse en editor.

Nacido en la ciudad de México en 1902 e hijo del periodista del mismo nombre, Ignacio se inicia a los catorce años como cronista deportivo en *El Pueblo*, firmando con el seudónimo Gulliver. En 1918 escribe en *El Demócrata*, de filiación carrancista y, dos años después, publica por su cuenta un periódico deportivo y de espectáculos titulado *El Décimo*.

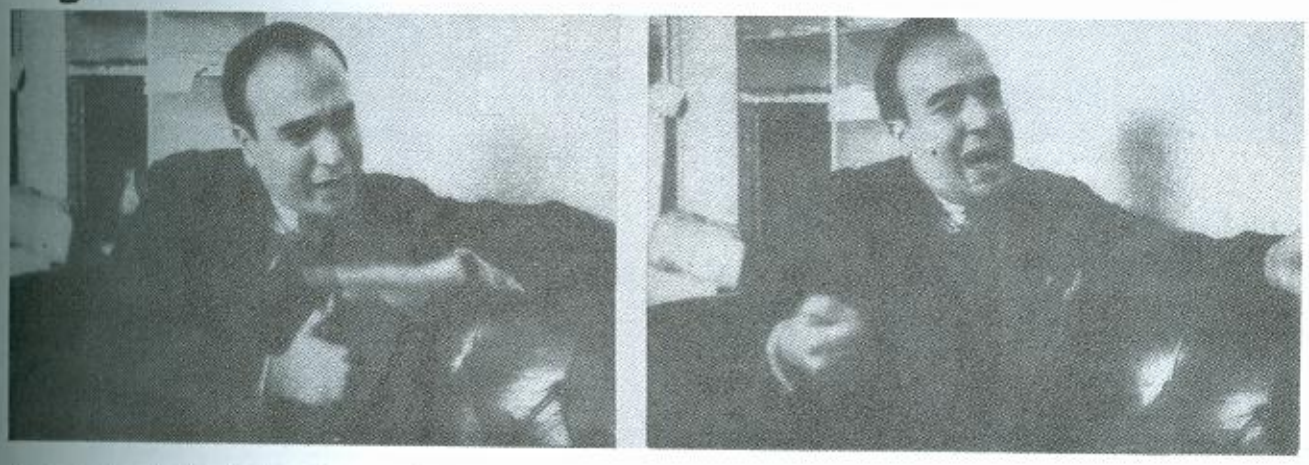
En 1924 colabora en *El Globo*, de Palavicini, y poco después marcha a Los Ángeles, California, donde estudia periodismo, dirige la sección deportiva de *La Opinión* y edita por su cuenta *El Gráfico*. En 1932 regresa a México y se incorpora al diario *Excélsior*, del que Gonzalo Herrerías es jefe de información.

En los primeros años de la década de los treinta el deporte comercial es ya una de las grandes pasiones populares, sin embargo sólo existe una publicación importante especializada en el tema: *La Afición*. Ignacio Herrerías, que ha hecho su carrera periodística en la fuente deportiva, decide ocupar este vacío editorial y en 1933 publica por su cuenta y riesgo *Mujeres y Deportes*.

Dinámico, Audaz, Nacho Herrerías

ROTOGRÁFICO, 31/7/1938.

Fija las Causas de la Crisis



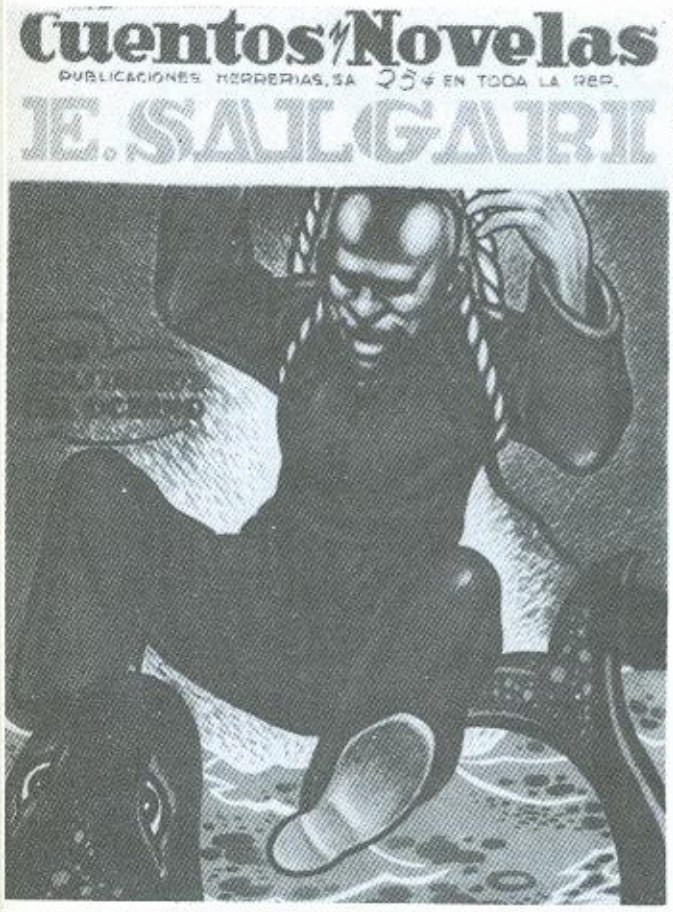
Aunque inclinado al periodismo de opinión, Herrerías trasciende más por la fundación del legendario *Charraco* que por sus ultramontanos editoriales.

La revista, que es en realidad miscelánea y además de crónica deportiva y chismes sobre las estrellas del cine, incluye nota roja, curiosidades científicas y algunos cómics norteamericanos, tiene buena acogida por el público y pronto aparecen seguidores.

En 1934, Sayrols lanza *Ases y Estrellas* y el mismo año se publica *Ring*, de Carlos Vera.

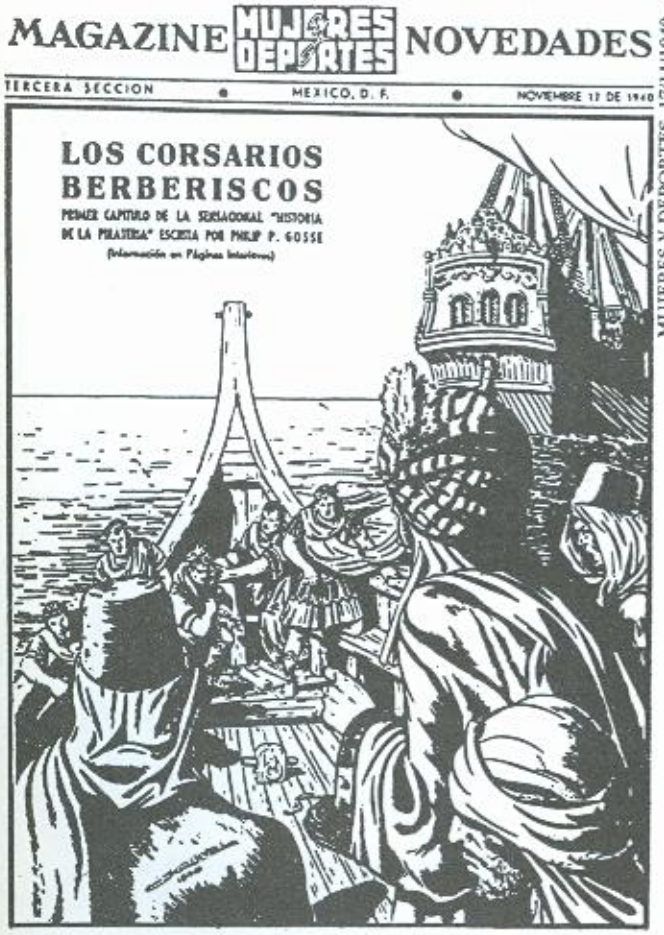
Mujeres y Deportes es el punto de arranque de Publicaciones Herrerías, pero la nueva empresa no diversifica sus ediciones sino hasta tres años después cuando el suplemento noticioso de la revista, titulado *Novedades*, se independiza como semanario. En 1937 *Novedades* se hace diario, y como todos los cotidianos nacionales incluye una sección de historietas, en la que predominan los servicios. Aunque no están ausentes los moneros nacionales: Bismarck Mier publica la tira *Chivo Chava*, y Germán Butze traslada al diario la serie *Los Supersabios* que había iniciado en *Mujeres y Deportes*.

El nuevo diario publica una edición dominical vespertina, llamada *Novedades Taurino*, que aparece después de la corrida. El suplemento incluye seis páginas de historietas. En septiembre de 1936 Igna-



CUENTOS Y NOVELAS, 174, 5/15/1940.

Herrerías introduce en México el *pulp* de bolsillo.



MUJERES Y DEPORTES, 17/11/1940.

Como suplemento del primer semanario de Herrerías nace el futuro cotidiano *Novedades*.

cio Herrerías lo transforma en una revista de monitos independiente.

Chamaco —bautizada con el apodo de su editor, que no está dispuesto a ser menos que *Paquín* Sayrols y *Pepín* García Valseca— adopta el formato medio tabloide, la periodicidad semanal y el precio de diez centavos.

La nueva publicación es la cuarta revista de monitos de carácter industrial, pues *Paquín* aparece en 1934, *Paquito* es de 1935 y *Pepín* comienza a publicarse en marzo de 1936, ocho meses antes que *Chamaco* Pero al poco tiempo la revista más joven se sitúa a la vanguardia y durante 1937 y 1938 *Chamaco* inaugura las variantes en formato y periodicidad que serán norma general en la década de los cuarenta.

Chamaco Chico es la primera revista industrial de monitos que adopta el formato de un cuarto de tabloide. Ciertamente, a principios de los años treinta Juan Arthenack se anticipa a todos al imprimir su semanario *Adelaido* en un formato pequeño y levemente vertical, que le permite redistribuir las viñetas de las tiras aparecidas en los diarios. Pero la publicación de Arthenack no hace escuela. Los primeros cuadernos de monitos lanzados por Sayrols y Valseca adoptan el formato medio tabloide, predominante en las revistas periódicas de la época y consagrado en los Estados Unidos por los *comic books*.

La idea de hacer ediciones de bolsillo no se aplica únicamente a los fascículos de historietas y de hecho nace con otras publicaciones de narrativa popular. Ignacio Herrerías introduce en México la literatura portátil en marzo de 1937 con *Cuentos y Novelas* y *Detectives y Bandidos*. Estos *pulps* comparten el subtítulo "Semanario de bolsillo" y un formato en cuarto de tabloide que contrasta con las mayores dimensiones de publicaciones semejantes como *Emoción y Misterio*.

Al mismo tiempo que introduce los *pulps* de bolsillo, Herrerías traslada el experimento a su revista de historietas, y en 1937 lanza un *Chamaco Chico* definitivamente pequeño y fácil de manipular.

El nuevo formato tiene una aceptación entusiasta. En México las historietas son literatura volante para ratos libres; se leen a bordo de tranvías o camiones, rumbo a la escuela o al trabajo; se hojean subrepticiamente en salones de clase, oficinas y fábricas, aprovechando los descui-

G. Butze, *Los Supersabios*, MUJERES Y DEPORTES, 7/1936.

Este Núm. de "Mujeres y Deportes" Consta de 96 Paginas por sólo 15 cts.

JULIO DE 1936 — MUJERES Y DEPORTES — PAGINA NOVENTA Y UNA

En *Mujeres y Deportes* empiezan las aventuras de los populares Pepe, Paco y Panza.

G. Butze, *Los Supersabios*, NOVEDADES, 12/1/1941.

Cuando aparece el cotidiano *Novedades*, el terceto de Butze se traslada a su sección económica dominical.

dos de maestros, jefes y capataces; se disfrutan a pierna suelta en patios, esquinas y parques, durante las horas de descanso. Las revistas de monitos —seguro infalible contra el tedio escolar o burocrático— deben caber dentro del libro de texto y detrás del memorándum; son el equipaje literario del mexicano y el tamaño portátil resulta ideal para lectores nómadas.

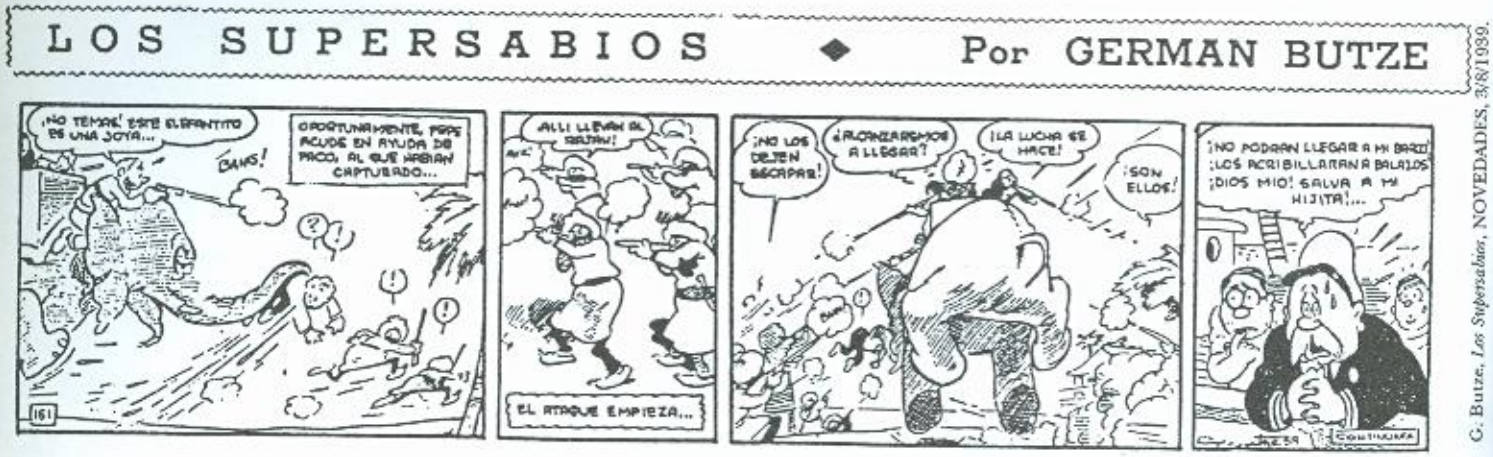
Tras el éxito de *Chamaco Chico*, también la competencia adopta el mismo formato y los paquines, paquitos y pepines se desdoblan en una versión grande y otra pequeña.

A las innovaciones en el tamaño siguen los cambios en la periodicidad. Y también ahí Herrerías abre brecha.

Una respuesta comercial razonable y segura al mercado historietil en expansión es multiplicar los títulos. García Valseca impulsa esta política: a su primer *Paquito* sigue *Pepín*, después *Paquita*, y más adelante duplica el número al lanzar sus versiones pequeñas, a las que, finalmente, se suma *Pinocho*. Herrerías elige una opción aparentemente más riesgosa: circunscribirse a *Chamaco* —en sus dos formatos—, pero acortando paulatinamente su periodicidad.

R. Del Prado y J. R. Beiker, *El Monje Loco*, NOVEDADES, 27/1/1941.

Reyes Beiker dibuja a toda plana para el suplemento de *Novedades* la serie de origen radiofónico iniciada como historieta en *Chamaco*.



G. Butze, *Los Supersabios*, NOVEDADES, 3/8/1939.

B. Mier, *Chivo Chava*, NOVEDADES, 7/7/1939.

Las tiras de Butze y Mier que aparecen entre semana en el cotidiano de Herrerías no desmerecen entre las *dailies* de importación.

Valseca apuesta a que hay suficientes compradores para los nuevos títulos. Y las ventas demuestran que está en lo cierto. Herrerías se la juega a que, además, son lectores insaciables, dispuestos a consumir dos, tres, siete o más revistas semanales, y en lugar de diversificar las opciones prefiere amarrarlos a un par de publicaciones: bisemanales, primero, trisemanales, después, y finalmente diarias. El mercado también le da la razón.

El Coronel, con sus siete títulos, mide la extensión de la demanda. Herrerías, circunscrito a los dos chamacos, explora su intensidad. Ambos tienen éxito. A fines de los treinta el mercado historietil mexicano es voraz: sobran lectores para cada nueva revista semanal y también los hay dispuestos a consumir una o las dos que salgan diariamente. Pero si ambas vías son practicables, la de Herrerías es más segura. ¿Para qué multiplicar innecesariamente los títulos, lanzando cinco o seis semanarios, si es posible saturar el mercado y capturar a los lectores con una sola publicación que aparezca siete veces a la semana?

Durante 1938 Herrerías acelera el ritmo de aparición de sus revistas y a principios de 1939 *Chamaco Chico* se hace cotidiano. García Valseca y Sayrols le pisan los talones. Tan de cerca lo sigue el Coronel, que una semana después de que *Chamaco* se transforma en diario, también *Pepín* adopta esa periodicidad.

Un frenético ritmo de publicación, que antes de 1939 sólo tenían los noticiosos, y la férrea dictadura del "continuará", que castiga la deserción de los lectores, no desalientan la pasión monera de los mexicanos. Al contrario, las revistas de historietas diarias se venden aún más que los semanarios. El dibujante y guionista Ramón Valdiosera, que a principios de los años cuarenta fue director artístico de *Chamaco Chico*, proporciona los datos:

> Teníamos un tiraje de 600 mil y llegamos a subir a 750 mil. Si contamos con que lo leían el chamaco y su hermana, pues mi-

nimo teníamos un público de millón y medio de lectores...

Paradójicamente esta escalada editorial coincide con la crisis económica de fines de los años treinta. Mientras la inflación eleva los precios y golpea el nivel de vida de las mayorías, Publicaciones Herrerías se permite extraer, sólo por concepto de *Chamaco Chico*, alrededor de dos millones de pesos mensuales de los exhaustos bolsillos de los mexicanos. ¿Compulsión escapista en tiempos amargos? Quizá. Pero también resultado de una política editorial agresiva, que en vez de resignarse a la contracción del mercado y tratar de ganar igual, o más, vendiendo menos, busca el incremento de las utilidades abatiendo costos y elevando el volumen de ventas.

"Sucedió lo que tenía que Suceder"

Ante la clamorosa demanda de medio millón de lectores de México, Centro y Sudamérica, nos vemos precisados a publicar desde el primer martes del presente mes de julio y después todos los martes la CUARTA EDICION de

"CHAMACO CHICO"

Donde continuarán las historietas que se están publicando en las otras tres ediciones de "Chamaco Chico."

Muchas gracias,

"PUBLICACIONES HERRERIAS, S. A."

CHAMACO CHICO, 2198, 17/5/1945.

Relativamente tardía, pues la anteceden *Paquín*, *Paquito y Pepín*, la revista de historietas del Chamaco Herrerías pronto se coloca a la vanguardia.

Al igual que el Coronel García Valseca, Herrerías se enfrenta a la crisis con políticas de expansión. En un editorial publicado el 25 de agosto de 1938, en el número 70 de *Detectives y Bandidos*, con el significativo título de "Un Paso Adelante", Publicaciones Herrerías anuncia su determinación de conservar los precios nominales de las revistas que publica manteniendo o aun mejorando su calidad:

> En esta época de crisis... deseamos ganar lo menos posible... nuestra decisión obedece a que nos damos cuenta de que las publicaciones periódicas... en México ya no son artículos de segunda clase, sino de primera necesidad, lo que no ocurría todavía hace pocos años.

El reconocimiento de que las publicaciones periódicas y en particular los *pulps* y las historietas son artículos "de primera necesidad" no es signo de vocación populista, responde a una impetuosa y rentable lógica empresarial. Lejos está Herrerías de ser un apóstol de la cultura. Al contrario, el prolífico editor tiene muy mal concepto del pueblo que compra sus revistas de monitos, y en cuanto a los efectos de la crisis no le preocupa tanto que los consumidores tengan que renunciar a esos satisfactores culturales como el que los editores vendan menos.

Herrerías es, como Valseca, un hombre de derecha. En un artículo aparecido en la revista *Rotofoto*, el 31 de julio de 1938, expone su precaria ideología:

MUJERES Y DEPORTES, 17/11/1940.

Chamaco Chico, fundador de una dinastía de revistas de monitos en versión de bolsillo.

> Causa de la crisis económica por la que atraviesa México... es el desmedido cariño del... presidente por el pueblo... Cariño... (que)... ha llevado al general Cárdenas a acelerar su labor... prescindiendo... de las... condiciones de los trabajadores, que no están preparados para un nivel más alto de vida... Los trabajadores, no obstante que reciben mayores salarios, no han mejorado su "standard" de vida sino que el dinero lo gastan en la cantina y el cabaret.

Para su fortuna también lo gastan comprando revistas de monitos. Y en cuanto a la política de Cárdenas, cuyo "desmedido" cariño por el pueblo tanto le molesta, se le olvida mencionar que el presidente reformista está creando, además, condiciones favorables para nuevos procesos de acumulación de capital.

En el caso de la industria editorial, la protección cardenista a las publicaciones forma parte de una sana política cultural, pero sin duda también colabora activamente al milagroso *boom* que se inicia, en plena crisis, a fines de los treinta. El auge historietil de chamacos y pepines —difícil mientras el abasto de papel dependía del monopolio privado constituido por la empresa San Rafael— se facilita con la creación en 1935 de la paraestatal Productora e Importadora de Papel, Sociedad Anónima (PIPSA) que subsidia a editores como Herrerías, Sayrols y Valseca. Igualmente ventajosa es la disposición cardenista, de 1937, de liberar de porte postal a los periódicos y revistas que no contengan más de 25 por ciento de anuncios en sus páginas. De esta manera el odioso cardenismo, y la propia crisis de 1938, propician el despegue de empresarios editoriales como Herrerías y sus competidores.

Los efectos de la segunda guerra mundial también son capoteados a bajo costo por la industria de la prensa. Los grandes

editores obtenían parte de su papel en países como Suecia y Alemania, y con el estallido del conflicto bélico las importaciones se suspenden. En este predicamento, Herrerías —que había mostrado simpatía por el Eje— cambia rápidamente de bando y en 1941 se asocia con De Llano, de *Excélsior*, Lanz Duret, de *El Universal*, y Novaro, de *La Prensa*, para presentarle a Washington un proyecto de colaboración por el que los norteamericanos deberían poner papel y aportaciones monetarias para rehabilitar la industria editorial mexicana, a cambio de una política de prensa favorable a los aliados. Esta venta de simpatía política no se concreta en lo referente a las inversiones, pero sí en el suministro privilegiado de papel por parte de EUA. Ningún sacrificio ideológico es demasiado grande si permite seguir publicando diarios y, en el caso de Herrerías, historietas.

La década de los años cuarenta se anuncia promisoria para Ignacio Herrerías. En menos de siete años de vertiginosa carrera editorial, el Chamaco ha forjado una poderosa empresa que maneja pocos títulos pero todos de gran penetración: el diario *Novedades*, el semanario *Mujeres y Deportes*, el *pulp Cuentos y Novelas* y el pasmoso *Chamaco* que se mantiene en ascenso batiendo marcas de tiraje.

Pero la competencia es dura. Para mantener su posición, Publicaciones Herrerías tiene que batirse cotidianamente con otros editores: el semanario deportivo está en guerra perpetua con *La Afición*; las revistas de historietas le disputan los dibujantes y el control del mercado a Sayrols y, sobre todo, al poderoso García Valseca; y el diario noticioso emprende batallas editoriales con otros cotidianos y en particular con *El Universal*, de Lanz Duret.

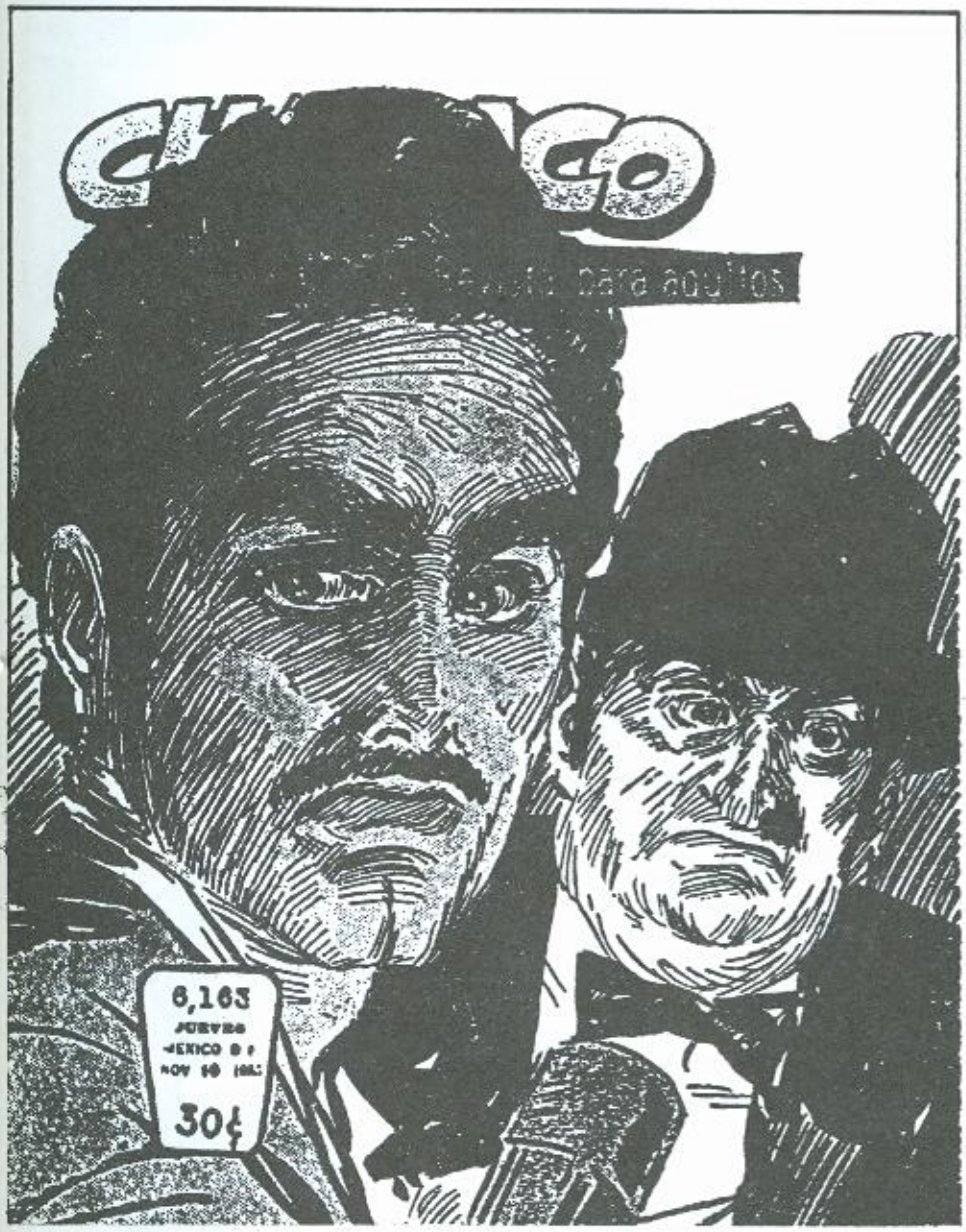
La confrontación no se limita a la esfera comercial, también es política. Al acercarse la sucesión presidencial, surgen las candidaturas y se intensifica el "futurismo". En 1944 suena ya una decena de nombres. Los más prominentes: el jefe del Departamento del Distrito Federal, Javier Rojo Gómez, que representa a la izquierda institucional; Ezequiel Padilla, secretario de Relaciones Exteriores, que se identifica con la derecha; y Miguel Alemán, secretario de Gobernación, en el centro.

Herrerías muere en 1944 y no llega a saber que "el bueno" es Miguel Alemán.

A. Quezada, *Máximo Topi*, CHAMACO CHICO, *circa* 1938.

Herrerías es también precursor en la política de acortar la periodicidad y hace de *Chamaco* el primer cotidiano de historietas.

D. López, *Flor de Arrabal*, CHAMACO CHICO, 12/9/1944.



CHAMACO CHICO, 6163, 10/11/1955.

Aunque se sostiene hasta 1956, en sus últimos tiempos *Chamaco* ya sólo es leyenda y polvo de aquellos lodos.

Pero en los amagos preliminares se pone de manifiesto que *Novedades* no simpatiza con el jefe del Departamento del D.F., al que no baja de comunista; y tampoco con el secretario de Gobernación, que le parece demasiado izquierdista. Esto, entre otras cosas, agudiza los conflictos de Herrerías con Lanz Duret, pues *El Universal* se alinea rápidamente con el alemanismo.

La huelga que estalla el personal de *Novedades* en marzo de 1944 tiene mar de fondo. En principio responde a la intransigencia laboral de la empresa, pero no es ajena a los conflictos políticos que sostiene el periódico. Enfrentado al movimiento, Herrerías primero amenaza y después trata de manipular, pero a la postre tiene que ceder.

El paro dura un mes. El 3 de abril —día en que termina la huelga— Ignacio Herrerías ocurre a una cita en el Departamento del Distrito Federal. Mientras hace antesala, un hombre le dispara tres tiros por la espalda. Con el primero hubiera sido suficiente.

Florencio Zamarripa, el asesino, es detenido *in fraganti*, pero sus confusas declaraciones se prestan a la especulación: ¿La cita en el Departamento Central fue una trampa de Rojo Gómez? ¿Zamarripa —que había sido redactor de *El Universal*— es personero de Lanz Duret? Y no podía faltar la versión de que el asesino es miembro del Partido Comunista y agente del Kremlin.

En todo caso, lo cierto es que con la muerte de Ignacio Herrerías la dirección de *Novedades* se torna políticamente errática y dos años después el diario se alinea con el alemanismo en el poder. Después del asesinato la gerencia es ocupada por la joven viuda Vesta Montoya, que había sido tesorera de la empresa, pero meses después ésta renuncia y nombra en su lugar a Gonzalo Herrerías, anterior presidente de la editorial. A mediados de 1946 la señora Montoya asume de nueva cuenta la gerencia, aunque por poco tiempo pues a fines del año Jorge Pasquel ocupa el puesto y los Herrerías abandonan definitivamente la administración. Entre tanto las acciones han cambiado de manos y la familia O'Farrill se ha adueñado del periódico, lo que se concreta un año después, cuando Pasquel renuncia y Rómulo O'Farrill ocupa la gerencia general.

En la historieta —informa el dibujante Fernando Galindo— hay una ley inexorable que dice que cuando una revista se va para abajo, es un cadáver y ya nada la levanta, ni volviéndole a meter lo mejor... De modo que al hacerse cargo de *Chamaco* Laura Bolaños dijo: "Todo lo bueno que hay aquí hay que novelizarlo y publicarlo por tomos".

Chamaco ha muerto, viva *El Libro Semanal*. El fin del cómic creado por Herrerías, y su sustitución por historietas novelizadas, publicadas en tomos, inauguran una nueva etapa en el curso de los monitos mexicanos. Pero esto sucedería durante los años cincuenta y en tiempos de O'Farrill.

La época de oro de *Chamaco* terminó con la muerte de Herrerías: periodista de ideas fascistoides, empresario inescrupuloso y promotor de la comunicación impresa de masas sin proyecto cultural, pero hombre de incuestionable sagacidad comercial.

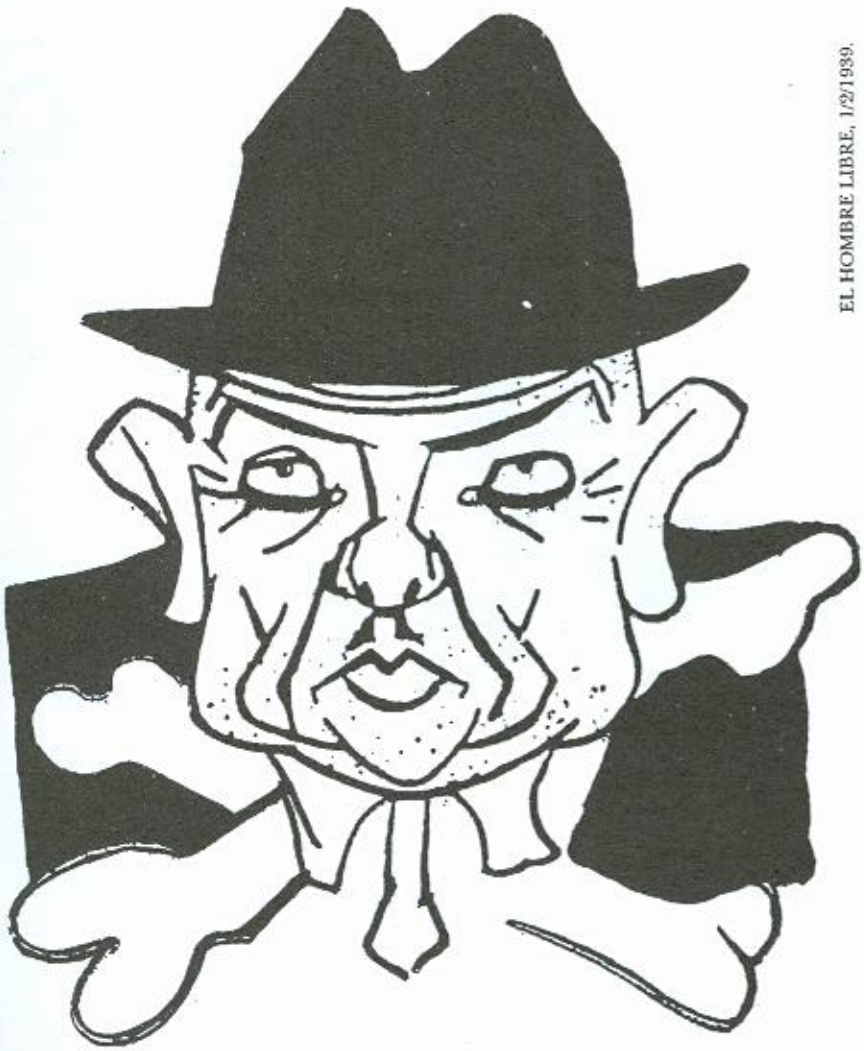
Con la muerte de Herrerías se inicia también la decadencia de los chamacos. El director de las publicaciones, Martínez Estrada, no puede suplir la inexperiencia comercial de los sucesivos gerentes y la competencia hace su agosto. Desde 1944 se desata el éxodo; los mejores dibujantes se pasan a las revistas de García Valseca y *Chamaco* comienza a perder lectores.

El primero en abandonar el cuadrilátero donde se lucha por el mercado es *Chamaco*, mientras su hermano menor sostiene una desigual batalla con *Pepín*, que está en su mejor momento y alcanza tirajes de más de un millón de ejemplares. Durante la segunda mitad de los cuarenta *Chamaco Chico* pierde *round* tras *round* y los cambios de manejador no impiden que sea vapuleado. El sustituto de Martínez Estrada no puede con el paquete y en 1956, cuando Laura Bolaños ocupa la dirección de la revista, la única decisión posible es tirar la toalla.

Los padrinos

En ese tiempo, Corchado —el viejo— y don Everardo eran los amos.

Alfonso Tirado



EL HOMBRE LIBRE, 1/2/1939.

CORCHADO

Manuel Corchado, patriarca de los papeleros, fundador de la Unión de Voceadores y, en sociedad con Everardo Flores, zar de la distribución de publicaciones periódicas.

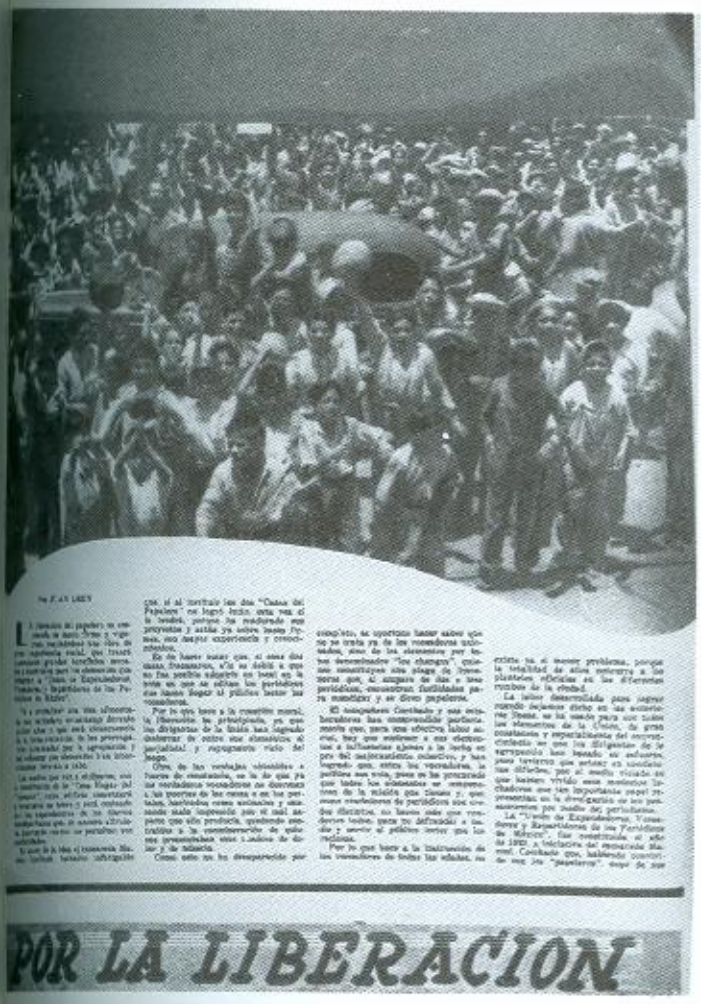
El destino de las historietas mexicanas no lo definen los moneros o los lectores, sino la industria editorial. Pero en la sombra —enlazando a los editores con su mercado— opera el sistema de distribución, y en esta extensa pero centralizada red de intermediarios comerciales radica el verdadero poder tras el trono.

Aunque Sayrols, García Valseca y Herrerías son las figuras visibles del primer emporio monero mexicano y su pugna por el mercado es legendaria, quienes en verdad deciden sobre el éxito o el fracaso de una revista son los zares de la distribución; los hombres que controlan la enmarañada red de despachos, expendios y agentes y reinan sobre ejércitos de puesteros y voceadores. Sus nombres son menos conocidos y su trayectoria más difícil de rastrear, pero en los años treinta y en los cuarenta son ellos quienes dicen la última palabra sobre la suerte de chamacos y pepines, y sus herederos han conservado este poder hasta nuestros días.

Todo empezó con las infanterías: los papeleros y voceadores que son el ejército de a pie de la industria editorial. A principios del siglo, con la proliferación de las publicaciones periódicas y el incremento de los tirajes, se amplía también el número de expendios y sobre todo el de los vendedores ambulantes. El de voceador es un oficio infantil por excelencia y por esos años la imagen de astrosos papeleritos durmiendo arracimados en las banquetas, sin más cobija que unos cuantos periódicos, se vuelve símbolo del desamparo infantil. En la posrevolución, la conmiseración sensiblera deviene indignación social, y en 1923 surge en la ciudad de México la Unión de Expendedores, Voceadores y Repartidores de la Prensa, con algo más de un centenar de agremiados.

El secretario general de la Unión es Manuel Corchado, y gracias a su iniciativa la "causa del papelero organizado" avanza rápidamente. A fines de los años veinte los agremiados ya suman algunos millares y la Unión puede presumir de sus logros:

> Seiscientos voceadores acuden a las escuelas diurnas y otros tantos a las nocturnas, habiendo disminuido los analfabetos en forma notable... Por otra parte, su aspecto personal también ha comenzado a mejorar... pues tres veces... se hizo el



TODO, 261, 8/9/1938.

El último y multitudinario eslabón de la industria periodística, fue también, hasta hace poco, un gremio infantil. En su organización —de proverbial paternalismo— se sustentó el poder de los distribuidores.

reparto de trajes de mezclilla y ropa interior...

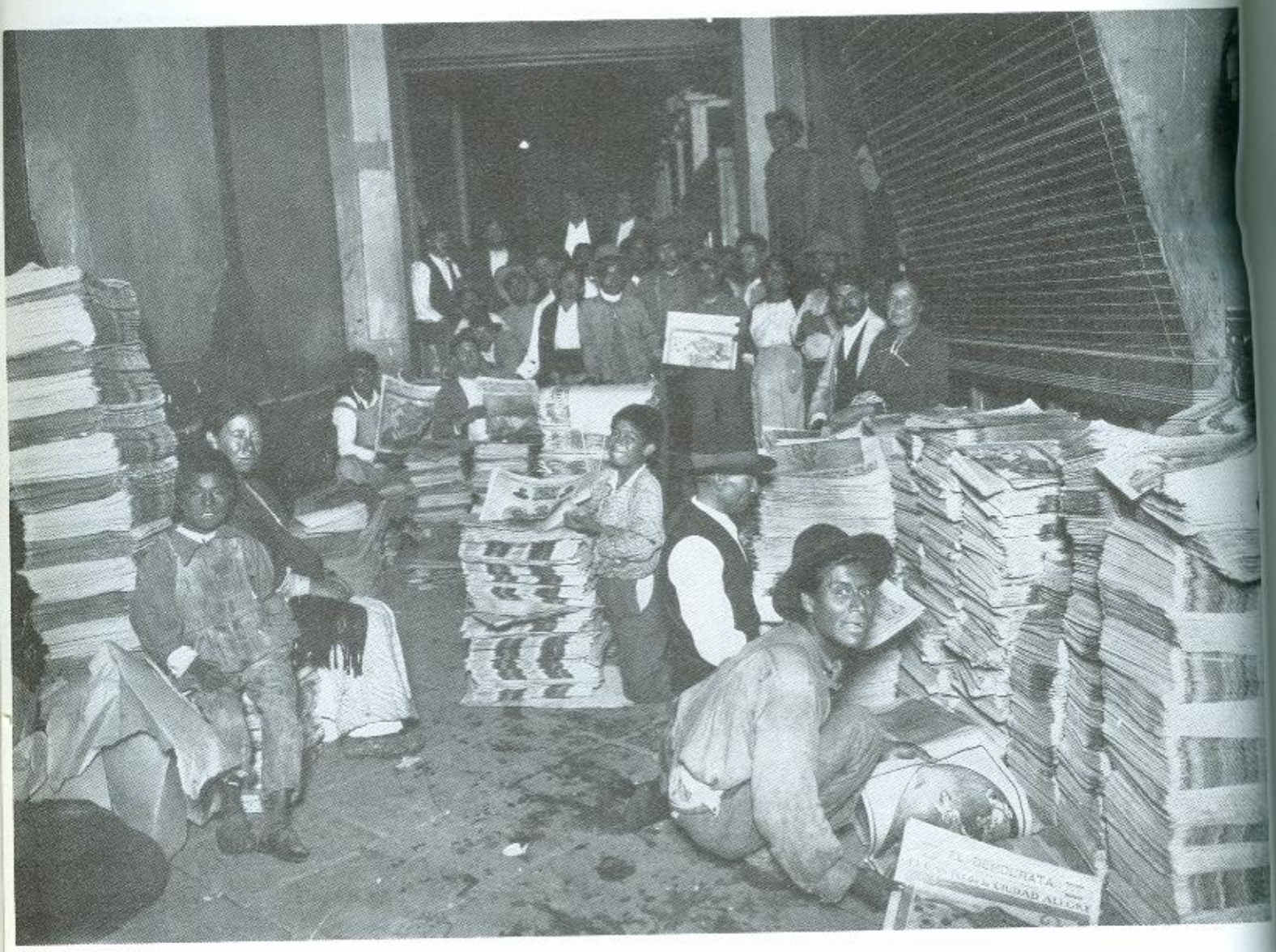
En la misma inserción, publicada en junio de 1928 en la revista Continental, se anuncia la compra del terreno para la construcción de la futura Casa del Papelero y la próxima "instalación de cien caballetes portaperiódicos de hierro... en los cuales la exhibición de los periódicos será más notable".

Enarbolar la "causa del papelero organizado" no es sólo oportunidad para derramar servicios asistenciales sobre los modestos vendedores, también confiere poder. Y grande, pues la Unión negocia con las distribuidoras de publicaciones periódicas la venta callejera, último y decisivo eslabón del mercado.

La historia de este organismo no viene al caso, pero a medio siglo de su fundación la investigadora Irene Herner lo define así:

> La Unión de Voceadores y Expendedores es originalmente un Sindicato de Trabajadores *de las Empresas de Distribución de Impresos. Sin embargo... se ha con*vertido en un poderoso organismo hegemónico que decide y controla todo el proceso de distribución de las publicaciones, periódicos y revistas del país, tanto aquellas de consumo nacional como de las que se exportan al extranjero. Su función consiste en asociarse con ciertos despachos, expendedores y distribuidores y en contratar voceadores y agentes, creando de esta manera un monopolio...

Desde 1923 Manuel Corchado es el patriarca de los papeleros, y cuando las revistas de monitos dejan atrás a los diarios noticiosos en la carrera del voceo callejero y se colocan a la vanguardia de la industria editorial, el control del dirigente gremial pasa a sustentarse en los pepines. Se trata, sin embargo, de un poder compartido. La fuerza de la Unión radica en sus acuerdos



"Los que construyen palacios, viven en chozas"... y distribuyen periódicos que no pueden leer.

con las distribuidoras, y es la mancuerna entre el gremio organizado y estas empresas la que constituye un real monopolio.

Muchos se dedicaron a la distribución de revistas, pero a fines de los treinta y en los cuarenta, cuando los monitos hacen furor, una empresa en rápida expansión se apodera de la parte sustancial del mercadeo. Poco sabemos de la trayectoria de su impulsor, Everardo Flores, pero entre la gente del medio el nombre se menciona con respeto y temor: "Don Everardo era el magnate que lo decidía todo" (Tirado). "Era tan poderoso que al que ayudaba se elevaba y al que no, se hundía..." (Galindo).

Al parecer Everardo Flores se inicia en la industria del periodismo como ayudante de Perea, cajero del diario *Excélsior*, y emprende su primera aventura empresarial —la revista *Pin-Pón*— asociado con su jefe. La publicación no es rentable y en 1934 se la tienen que vender a Francisco Sayrols.

No sabemos si el éxito del editor y distribuidor Sayrols, donde Flores había fracasado, es lección que influye en su destino empresarial. El hecho es que don Everardo no vuelve a publicar por cuenta propia, se concentra exclusivamente en la comercialización y una de las primeras metas de su ascendente carrera es reducir la presencia de Sayrols en el mercado. Al respecto se dice que Everardo Flores se asoció con García Valseca para lanzar la revista *Pepín*, que debía desbancar a las historietas de Sayrols. Es posible. En todo caso, lo cierto es que la editorial del Coronel no hubiera prosperado sin el respaldo del poderoso distribuidor. Sintomática-

mente, en 1949 Everardo Flores aparece como accionista y miembro del Consejo de Administración de Editorial Panamericana.

La asociación informal de Manuel Corchado, mandamás de la Unión de Voceadores, y el distribuidor Everardo Flores, los transforma en dueños indiscutibles del mercado de diarios y revistas. Sin su venia no hay publicación que se venda ni proyecto editorial que prospere. El *boom* de las historietas coincide con el nacimiento de su emporio y, sin duda, los hombres que organizan la masiva distribución diaria y nacional de millones de revistas de monitos, tienen el poder de decisión, controlan la parte medular del negocio y captan una porción sustancial de las utilidades.

Don Everardo y don Manuel son *capos* de *capos*; verdaderos padrinos del negocio historietil en una fase de acumulación originaria en que las fidelidades primordiales, el clientelismo y las relaciones de poder personalizadas e informales, resultan decisivas.

> En ese tiempo —recuerda el dibujante Alfonso Tirado— Corchado —el viejo— y don Everardo eran los amos. Porque los que tienen la distribución manejan las publicaciones y deciden si triunfan o mueren. Si usted quería que un fulano no le hiciera "campaña" a su revista, iba con don Everardo y le decía: "Ahórqueme a ése"... Y cuando los voceadores llegaban por las revistas de la competencia no se las daban y las regresaban todas al editor.

Francisco Galindo refuerza la idea:

> Everardo Flores fue el hada madrina de las historietas. Eran tan poderoso que al que quería lo elevaba con su varita mágica y al que no con su garrote lo hundía.

Entre los hombres que imprimieron historietas, o que las distribuyeron, no hubo apóstoles de la educación popular ni intencionados promotores de la alienación masiva. Fueron empresarios pragmáticos que vendieron "empanadas de cultura", como pudieron haber fabricado tubos de albañal. Si los pepines transmiten una visión del mundo o son portadores de alguna brumosa ideología, ésta no es la de Sayrols, Valseca, Herrerías, Corchado o Flores, sino la de los jóvenes guionistas y dibujantes que se hicieron moneros por vocación —o por estricta necesidad— en la segunda mitad de los años treinta y en los primeros de los cuarenta. De ellos —del industrioso ejército laboral de las editoriales— nos ocuparemos a continuación.

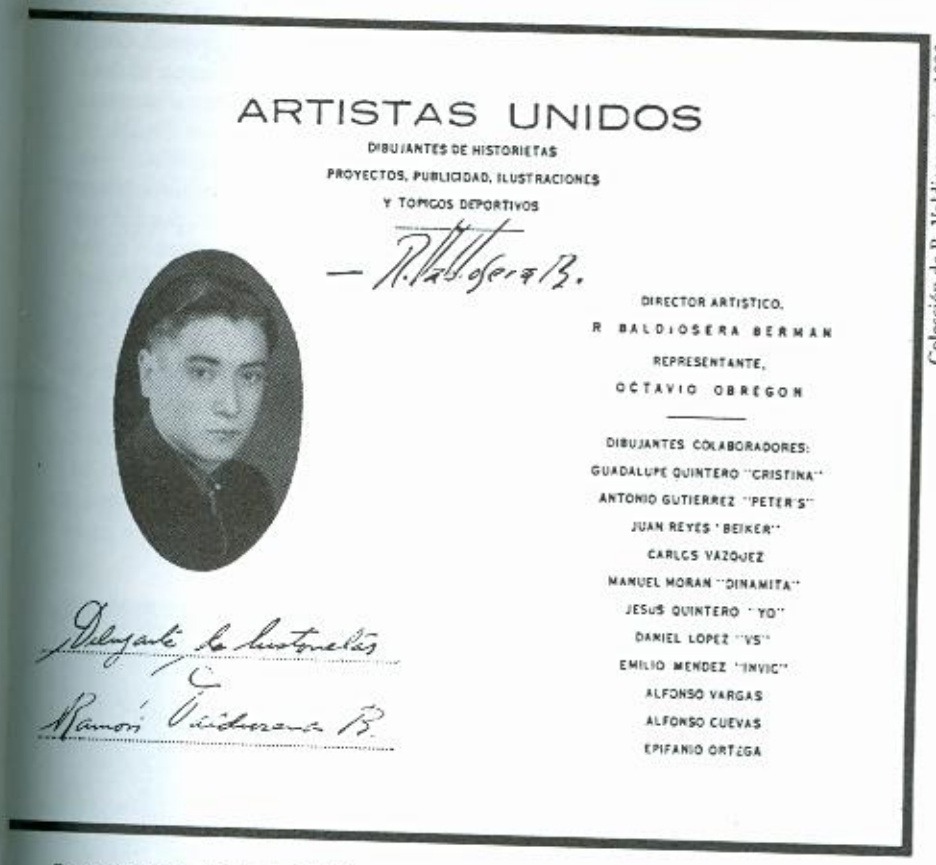
JUEVES DE EXCÉLSIOR, 923, 7/3/1940.

Policromo, floreciente, casi arbóreo, el "puesto" es componente imprescindible del paisaje urbano, pero también sórdida trinchera donde se disputan las batallas por el mercado.

EL DIFÍCIL ARTE DE VIVIR DEL CUENTO

Éramos muy chamacos y queríamos ser los mejores.

Ramón Valdiosera


ARTISTAS UNIDOS

DIBUJANTES DE HISTORIETAS
PROYECTOS, PUBLICIDAD, ILUSTRACIONES
Y TOMOS DEPORTIVOS

DIRECTOR ARTISTICO.
R BALDIOSERA BERMAN
REPRESENTANTE,
OCTAVIO OBREGON

DIBUJANTES COLABORADORES:
GUADALUPE QUINTERO "CRISTINA"
ANTONIO GUTIERREZ "PETER'S"
JUAN REYES "BEIKER"
CARLOS VAZQUEZ
MANUEL MORAN "DINAMITA"
JESUS QUINTERO "YO"
DANIEL LOPEZ "VS"
EMILIO MENDEZ "INVIC"
ALFONSO VARGAS
ALFONSO CUEVAS
EPIFANIO ORTEGA

Colección de R. Valdiosera, *circa* 1936.

Entre comuna, Club de Tobi y *syndicate*, la agrupación que preside el juvenil Ramón Valdiosera es, sin embargo, un plausible esfuerzo de la segunda generación de moneros mexicanos por conquistar la condición laboral de creadores independientes.

Los moneros empiezan desde pequeños, y la generación que llenará de historietas los primeros pepines inicia su labor prácticamente en la adolescencia.

Para 1935 los fundadores del cómic mexicano moderno, que publicaron en los suplementos dominicales de los diarios, van de regreso. Audiffred, Tilghmann y Neve, después de un corto verano historietil, se refugian de nuevo en la caricatura y la ilustración. Pruneda, Acosta y Arthenack se mantienen fieles a Don Catarino, Chupamirto y Adelaido; pero las publicaciones del primero son esporádicas y discontinuas, las tiras del segundo se tornan rutinarias y vegetan en *El Universal* y el de mayor vocación monera y adelantado de las revistas de historietas, Juan Arthenack, muere en 1940. Así, cuando los editores de pepines tratan de sustituir los cómics importados por producción vernácula no encuentran profesionales fogueados; tienen que recurrir a los principiantes y estimular vocaciones.

Los pepines no sólo despiertan multitudinarias ganas de leer, en amplios sectores provocan también apremiantes deseos de dibujar. Si la popularización del cine da lugar a una compulsión juvenil y masiva por llegar "al estrellato", el auge de las historietas despierta miles de vocaciones moneras. Muchos adolescentes de incierto futuro laboral tratan de evadir la grisura fabril o el desempleo tocando a las puertas de la nueva industria periodística. Y también entre los jóvenes de clase media hay quien destripa los estudios, abandona la carrera o sabotea las clases de violín, para jugársela en el apasionante mundo de las historietas.

Las vocaciones no reconocen centralismos y se despiertan, incontenibles, en todos los rincones de la patria. Pero La Meca de las historietas es la ciudad de México y los iluminados emprenden el éxodo. Aunque muchos son los llamados y pocos los escogidos, el resultado es una generación de moneros avecindada en la capital, pero en la que predomina la gente del interior.

Abrumadoramente jóvenes, provincianos de origen o de espíritu, voluntariosos pero inexpertos, deslumbrados por el espejismo del éxito, se muestran dispuestos a sacrificarlo todo por la consagración profesional. Éste es el perfil de quienes

Colección de R. Valdiosera, circa 1940.

El colectivo Estudios América, animado también por Valdiosera, sobrevive con altibajos hasta la década de los cincuenta.

ofrecen sus servicios como moneros a los tiburones de la industria. En lo creativo el saldo será valioso, en lo laboral, nefasto.

Los futuros profesionales de la historieta se enganchan a la industria —que "les ofrece la oportunidad"— sin reclamar reconocimiento autoral ni derechos laborales. No tienen nada que vender más que su talento y una enorme capacidad de desgaste físico. Pronto los empresarios aprenden a exprimirlos a cambio de migajas y palmaditas en el hombro o con amenazas y secuestros si se ponen rejegos.

> Desde luego se aprovecharon de que éramos unos tarugos —afirma Galindo—. Nos explotaban de lo lindo, Sayrols, García Valseca y Herrerías se hicieron millonarios aprovechándose de nuestra inocencia.
>
> Trabajábamos sin Seguro Social, sin derecho a vacaciones, sin regalías... —recuerda Tirado—. Y claro, el sindicalismo era el "coco" de los editores, porque si se formaba un sindicato dejábamos de ser los pobres diablos que éramos y nos tenían que tratar como personas.

Pero aunque padecieron el lado siniestro del auge historietil, en las remembranzas de los moneros precursores no domina el resentimiento sino la añoranza; la nostalgia por los inicios de una profesión que, a fines de los treinta, tenía mucho de aven-

Colección de R. Valdiosera, circa 1936.

Valdiosera y Monterrubio dándole con fe al pincel en las instalaciones de Estudios América.

TAWA, 561, 29/6/1970

También el dibujante y guionista Ignacio Sierra abandona a Sayrols para enrolarse en las huestes de Herrerías.

tura juvenil. Y es que al comienzo todos acariciaban la ilusión de triunfar basados en su talento y manteniéndose como creadores independientes.

En 1936, inspirado en los sindicatos norteamericanos que comercializan historietas en todo el mundo, el dibujante veracruzano Ramón Valdiosera funda el estudio Artistas Unidos, que debía vender servicios a los editores nacionales y yanquis a cambio de regalías. El "sindicato" también se preocupa por la capacitación de los asociados adoptando como modelos a Foster, Raymond y Caniff. Hasta aquí todo suena muy profesional. Pero si consideramos que el promotor tiene 18 años y sus primeros colaboradores son Reyes Beiker de 17, el poblano Daniel López de 16, y un recién llegado de San Luis Potosí, también de 16 años, llamado Antonio Gutiérrez, y si a esto agregamos que el local del estudio es un precario cuartito ubicado en la despoblada colonia Estrella, del proletario barrio de La Villa, los flamantes Artistas Unidos nos remiten más al Club de Tobi que al King Features Syndicate y sus semejantes.

Está por demás decir que Artistas Unidos carece de registro legal, sus miembros

Cabral se burla de la revista *Fantoche*, que dirige al alimón con Manuel Horta, en las páginas del propio semanario.

En *Catálogo del III Salón...* 1974.

Antonio Gutiérrez, maestro del medio tono mexicano, no alcanzó la fama, sino la fortuna, pero en los treinta tuvo que hacer su aprendizaje monero a dieta de plátanos y bolillos.

CARTONES, *circa* 1952.

Hernández Tamez, quien aquí aparece junto al dibujante Constantino Rábago, fundó el International Press Services, conforme al modelo de los syndicates norteamericanos.

nadan en la penuria, y el local —un cuarto alquilado con dos restiradores— sirve, a la vez, de estudio, oficina y vivienda, pues algunos socios no tienen ni dónde caer dormidos.

El caso de Gutiérrez es típico: "me vine de San Luis Potosí —cuenta don Antonio— con un peso veinticinco centavos y una colchoneta, que lo mismo me servía de veliz que para dormir..." Gracias a un anuncio en el periódico y algo de suerte el joven dibujante se pone en contacto con Artistas Unidos y le muestra su trabajo a Valdiosera: "Pues, amigo Gutiérrez, todavía le falta mucho, practique y cuando esté en condiciones me viene a ver... Y ya sabe, aquí está su casa para lo que se le ofrezca". Nunca lo hubiera dicho. Al día siguiente, Gutiérrez extiende su colchoneta en el "estudio" y plantea la cuestión alimentaria: "El problema —dijo Valdiosera— va a ser la comida, porque para el desayuno y la merienda yo le puedo traer algo de lo que me dan a mí, pero para la comida no. Así que le voy a dar diez centavos y ahí usted ve qué es lo que hace con ellos". Y Gutiérrez hace milagros: "Compraba cinco centavos de plátano y cinco de bolillos. Daba para tres plátanos y dos bolillos. Me hacía mis dos tortotas de plátano y el tercero era el postre. El agua la tomaba de un grifo en el parque".

Entre 1936 y 1940 pasan por Artistas Unidos diez o doce dibujantes: además de los fundadores se incorporan, entre otros, el jalisciense Jesús Quintero, el veracruzano Rafael Viadana, el tabasqueño Ángel Mora y los chilangos Arturo Casillas, Joaquín Cervantes Bassoco, José Suárez Lozano y Francisco Galindo. Todos ellos harán carrera profesional, pero en esos años son apenas principiantes. Salvo Casillas, nacido en 1918, todos llegan al estudio con menos de veinte años y algunos, como Galindo y Ángel Mora, andan por los quince.

Los jóvenes moneros se toman muy en serio su trabajo: dibujando día y noche producen resmas de cartones con toda clase de historietas, y al poco tiempo logran contratar algunas con Francisco Sayrols y con el Coronel García Valseca. A principios de los años cuarenta, tratan incluso de colocar una serie en los Estados Unidos, para lo que Valdiosera se traslada de La Villa a Chicago, pidiendo "aventones", en un accidentado viaje que dura

ESTO, *circa* 1943.

Los galeotes moneros de Valseca coquetean con la fama y de paso le hacen publicidad gratuita a las revistas del Coronel. Gabriel Vargas, José G. Cruz, Guillermo Marín, Alfonso Tirado, Eduardo Martínez y Ramón Valdiosera, con el Bachiller Álvaro Gálvez y Fuentes y las cantantes Lucha Reyes y Lupita Palomera en el Radio Concierto Pepín de la XEW.

ESTO, *circa* 1943.

quince días. El proyecto exportador fracasa, y al poco tiempo se desintegra también la sociedad.

Por lo general los dibujantes son malos empresarios, y los que a la larga materializan el sueño de Valdiosera son hombres menos creativos pero más colmilludos, que si no forjan grandes sindicatos al estilo norteamericano, sí logran operar ante los editores como representantes y agentes comerciales de algunos moneros.

La primera empresa de este tipo es Estudios Otero, que vende a Editorial Sayrols historietas realizadas por Casillas, Nava, José G. Cruz y Guillermo Marín. Al decir de Francisco Galindo, Otero no era de fiar:

> Tenía su equipo de historietistas, compraba la producción e iba y la vendía a otro precio. Traía muertos de hambre a los dibujantes... Era muy "trinque" el señor Otero.

La agencia de Jesús Hernández Tamez es más formal, confiable y exitosa, se trata de un sindicato de inspiración americana y nombre en inglés, el Jesús H. Tamez Fea-

tures Syndicate, conocido también como International Press Service o Editors Press Service. Además de producir y vender historietas a distintos editores, a mediados de los años cuarenta la empresa lanza por cuenta propia una revista de monitos llamada *Cartones* que, sin ser de primera fila, se mantiene en el mercado por un tiempo y, después de una suspensión, reaparece en los años cincuenta.

Al desmembrarse Artistas Unidos, Tamez capta a algunos de sus miembros, como Antonio Gutiérrez y Ángel Mora, pero también forman parte de su establo: Constantino Rábago, Cristóbal Velasco, Eduardo Lozano, Antonio Campuzano, Óscar Bermúdez, Rafael Flores, Raúl Alva y Guillermo Cardoso; así como los guionistas Armando Anguiano, Alfredo Hernández y Óscar García Guerrero.

Las series que promueve el International Press Service tratan de parecerse lo más posible a las norteamericanas. *Guerra Interplanetaria*, de López, y *Flash el Vengador* o *Capitán Wings*, de Flores, se caracterizan por lo que hoy llamaríamos un *look* agringado, gracias al cual logran colarse en algunos suplementos dominicales cuando ya dominan ahí los servicios norteamericanos.

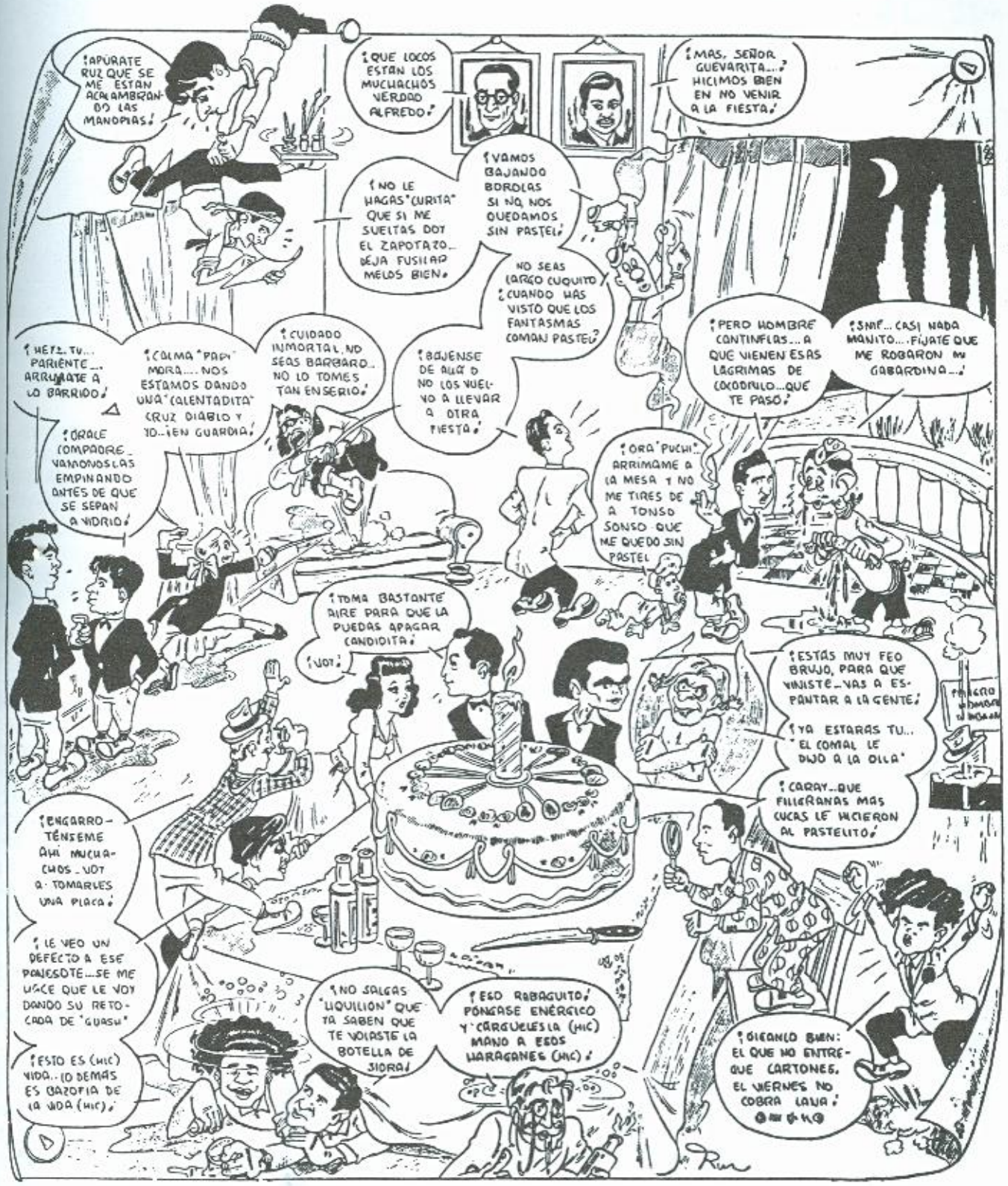
La intermediación de representantes —trinqueteros u honestos— no es, sin embargo, la relación dominante entre editores y dibujantes. Por lo general el trato es personal, y los moneros quedan bajo el control directo de la empresa. En la práctica se trata de un trabajo asalariado a destajo y la retribución es raquítica: cincuenta centavos la página de guión y uno cincuenta por el dibujo. Pero, a la larga, lo que resulta oprobioso no es tanto el pago como la carga laboral y las condiciones de trabajo.

Al principio las revistas de monitos son escasas, de aparición semanal y con predominio de cómics importados, de modo que los pocos dibujantes locales trabajan a ritmo normal y algunos hasta tienen series terminadas que no logran colocar. Cuando las publicaciones proliferan y se hacen diarias, los servicios extranjeros quedan en minoría y la demanda de historietas nacionales crece desmesuradamente. "Entonces empezamos a hacer lo que nos ha dado fama a los dibujantes mexicanos: la producción por toneladas" (Galindo). "Para cumplir el contrato con García Valseca tuvimos que estar tres días y tres noches continuas sin dormir y sin comer..." (Gutiérrez).

En los años del auge, la producción normal de un dibujante es de doce cartones diarios —84 semanales— y los más prolíficos sostienen dos o tres series al mismo tiempo, dibujando cerca de 20 páginas al día. Por otra parte, los moneros de éxito ganan más que las infanterías. En 1940 *La Afición* le paga a Cervantes Bassoco cinco pesos por cada tira de la serie *Pies Planos*; Herrerías le da a Zea Salas, creador de *Águila Roja*, siete cincuenta por cartón y Germán Butze y Gaspar Bolaños, estrellas de *Chamaco*, ganan diez pesos por página dibujando *Los Supersabios* y *Rolando el Rabioso*, respectivamente.

Comparados con los tirajes de las revistas y las ganancias de los editores, los pagos son ridículos, pues se escamotean

"La primera vela de Cartones"



A. Ruz, CARTONES, *circa* 1952.

No todo es friega en la profesión, también hay vacilón.

Las editoriales les escamotean los derechos de autor y les imponen un frenético ritmo de trabajo, pero los moneros de primera fila traen billete y se sienten triunfadores. En la foto, Vargas con Carpinteiro, Gutiérrez, Tirado y otros moneros durante un banquete en honor del primero.

Colección de A. Tirado.

Cuando Tirado decide abandonar a Sayrols y dibujar para *Pepín* tiene que ocultarse en un hotel de Taxco para evitar posibles represalias.

los derechos de autor. Pero para los jóvenes moneros esto resulta una verdadera fortuna.

> Cuando llegué a la capital —recuerda Valdiosera—, los trabajadores calificados se jactaban de ganar 75 pesos al mes. Yo, con las historietas, sacaba 50 pesos diarios y podía darme el lujo de irme a pasar el fin de semana a Los Ángeles en un tetramotor de Mexicana de Aviación. Los moneros nos sentíamos supermanes, cerrábamos los cabarets de Santa María la Rivera e invitábamos las copas.

De 1940 a 1943 la lucha por el mercado se intensifica y los editores se disputan a las "estrellas" de la historieta con el mismo encono con que el Chato Guerra del Follies y Mancini del Tívoli se pelean a las "exóticas" de moda. Y si Mancini copa a Tongolele con pistoleros para que no se vaya con la competencia, el Coronel secuestra a los dibujantes de *Pepín* que se quieren pasar a *Chamaco*.

En esos años la competencia por los moneros no se somete a las leyes de la oferta y la demanda. Más que empresarios corrientes, García Valseca y Herrerías son *capos* editoriales. Su confrontación es una guerra sin cuartel y el costo lo pagan los dibujantes.

Después de 1940 —cuenta Francisco Galindo— empieza la guerra entre los grandes editores por jalarse a los dibujantes valiosos. Entonces viene una especie de gangsterismo. El Coronel García Valseca le quiere quitar a Herrerías los mejores elementos: manda llamar a Butze y a Salas, se lleva a Abel Quezada y a Pancho Flores; el Chamaco, por su lado, trata de jalarse a José G. Cruz y a Gabriel Vargas.

El caso más grave que me tocó vivir fue el secuestro de José G. Cruz. Este dibujante había decidido irse con Herrerías, porque le pagaba más, pero el Coronel se enteró a tiempo y ordenó que lo secuestraran. A José G. Cruz, su fondista Valdiosera y a mí —que era ayudante—, nos tuvieron varios días dibujando encerrados y vigilados por pistoleros. No eran secuestros a golpes ni nada de eso; podíamos pedir tortas y hasta salir a la calle. Lo que estaba prohibido era ir a ver al rival... No nos quejábamos mucho. El dinero rodaba y así uno no se daba cuenta de que era un secuestro comercial para que no entráramos a la otra empresa.

Después de todo a Cruz, Valdiosera y Galindo no les va tan mal; aunque prisión, la jaula del Coronel es de oro, y así la servidumbre del pincel se nota menos.

Pero si García Valseca es duro, Herrerías es "bravo, bravo de a de veras" (Tirado), y cuando Leopoldo Zea Salas decide escapar de su feudo se atiene a las consecuencias.

En 1943 *Flor de Arrabal*, escrita por Yolanda Vargas Dulché y dibujada por Zea Salas, es el alma de *Chamaco*, y García Valseca, que la quiere para *Pepín*, les ofrece más dinero y hasta un contrato por escrito. Zea Salas prefiere seguir en *Novedades*, pero confiando ingenuamente en la ley de la oferta y la demanda pide un aumento:

> Págueme lo que me ofrecen allá y se acabó —le dije—. Si el Coronel puede dármelo usted también. Pero Herrerías ni me aumentaba ni me dejaba ir: "Usted ha nacido para trabajar en *Novedades*. ¡Está comprado, amigo!" Pues no, a mí no me parecía.

Zea Salas decide entonces aceptar la oferta y realizar para el Coronel, con guiones de Yolanda Vargas y según el modelo de *Flor de Arrabal*, la serie *Alma de Barrio*.

Pero la mano del Chamaco es larga, y pronto el dibujante es obligado a recordar que tiene dueño. Ésta es la historia:

L. Zea Salas y Y. Vargas, *Flor de Arrabal*, CHAMACO CHICO, 1487, 2/5/1943.

Para los lectores, la nueva autoría de *Flor de Arrabal* y el nacimiento de *Alma de Barrio* sólo significan la gozable duplicación del personaje Chispitas en Estrellitas. En cambio para Zea Salas el tránsito de *Chamaco* a *Pepín* es una experiencia terrorífica.

—Me localizaron. Abajo de mi casa había un estanquillo con teléfono. Los de *Novedades* averiguaron el número y me empezaron a llamar. Un día me hicieron salir:

—Le hablan por teléfono, Leopoldo.

Bajé. Y cuando iba a tomar la bocina llega un tipo por detrás:

—Acompáñeme. Está usted detenido.

Me metieron en un coche y me dieron un "paseo". En el camino, un licenciado del señor Herrerías amenazaba con romperme el brazo derecho para que ya no volviera a dibujar.

Cuando los vecinos vieron que me secuestraban, alguien le gritó a mi señora.

—¡Se llevan a su marido preso!

Ella estaba embarazada y yo nunca había tenido líos con la policía. Con la impresión se puso mal. Por eso la niña nació antes de tiempo...

Pese a todo, Zea Salas mantiene su decisión de abandonar Publicaciones Herrerías y la vida se le complica.

Otra vez —cuando ya estaba con García Valseca— me volvieron a llamar de *Novedades*. Tuve que dejar la casa y cambiarme a un hotel. Sabía que si me agarraban me amolaban, me metían en la cárcel o sepa Dios lo que me iban a hacer... Por fortuna no pasó a mayores. Sólo tuve que andar muy precavido. Escondiéndome. Ya no contestaba teléfonos y mucho menos salía a la calle... Cuando mataron al señor Herrerías no me alegré —no soy de esa clase de gente— pero sabía que tarde o temprano tenía que pagar.

Al parecer, Sayrols no practicó métodos tan expeditos como los de sus competidores, pero desertar de sus filas tampoco era precisamente saludable. Cuando Alfonso Tirado decide abandonar *Paquín* y trabajar para García Valseca, el Coronel le sugiere: "Mire, mejor váyase fuera de México y se esconde por ahí. Nada más me avisa dónde se va a meter y me manda su historieta". "Nos fuimos a Taxco —rememora el dibujante— y nos instalamos en el hotel Meléndez... Ahí realicé mi *Vampiro Tenebroso*."

Los dibujantes están "comprados" y cambiar de patrón es una traición imperdonable y peligrosa. A cambio, los que se mantienen fieles a su "familia" editorial gozan de garantías y protección: "Cuando ya trabajaba para *Pepín* —recuerda Zea Salas—, por órdenes del Coronel, los hombres del distribuidor Everardo Flores

Chispitas retomada por el dibujante Cortess.

—que en paz descanse— me protegían".

En el Chicago de las historietas mexicanas, el Chamaco y el Coronel son *capos* legendarios. A Herrerías se le reconoce su valentía personal: "Él sí era bravo, bravo de a de veras. Siempre traía su pistola colgada al cinto, como charro" (Tirado). En cambio, García Valseca —enfermizo, regordete y de baja estatura— era valiente de prestado. Así lo recuerda Galindo: "Era medio impulsivo, siempre traía seis gua-

A. Cortes, *Flor de Arabal*, CHAMACO CHICO, 2006, 6/10/1944.

ruras atrás de él... y así cualquiera puede ser impulsivo". Zea Salas rememora: "El Coronel siempre traía sus tartamudas a los lados del carro". Alfonso Tirado tampoco guarda una buena impresión: "Era un sacón, pero tenía pistoleros que le cubrían la espalda".

Cuando Publicaciones Herrerías y Editorial Panamericana se disputan a los moneros prestigiados, los dibujantes padecen secuestros, reciben amenazas y en ocasiones tienen que laborar en el exilio guerrerense o en la clandestinidad. A cambio logran que su trabajo se cotice. En 1943 las dos grandes "familias" editoriales negocian un armisticio y se acaban los buenos tiempos:

> De la competencia entre editores salimos beneficiados —cuenta Galindo—. Fue una buena época para los dibujantes. Las vacas flacas vinieron cuando se pusieron de acuerdo: "Mejor ya no nos hacemos la competencia; si tú quieres uno de los míos te lo cambalacheo y, si ya no me sirve, te lo paso. Ya sabes cuánto va ganando, para que no pagues más. Vamos a tenerlos muertos de hambre".

L. Zea Salas y Y. Vargas, *Alma de Barrio*, PEPÍN, *circa* 1944.

Estrellitas, hermana gemela de Chispitas, dibujada por Zea Salas.

En realidad no pasaron hambres. Los moneros, cuando menos los de éxito, siempre ganaron lo suficiente para vivir. Sus derechos autorales, en cambio, nunca se les han reconocido, y las editoriales disponen de su obra como propia. Las rediciones, en México o en el extranjero, no se pagan y los creadores deben considerarse afortunados si la empresa se muestra benevolente y, de vez en cuando, les ofrece una gratificación.

En los treinta y en los cuarenta la historieta mexicana conquista su público y define su carácter. Por esos años se configura también una relación laboral perversa que permite a los editores someter a los creativos a un frenético ritmo de trabajo. Así lo describe el dibujante Francisco Galindo: "La calidad era muy relativa. Haciendo veinte o treinta páginas diarias no se puede tener mucha calidad. Lo curioso es que el público las compraba e hicieron millonarios a los editores".

Desde sus orígenes, la producción mexicana de historietas se configura como un gigante industrial con pies artesanales. Una empresa multimillonaria y moderna, sostenida por un puñado de dibujantes y guionistas, laboralmente desprotegidos, sin reconocimiento autoral y sujetos a una labor compulsiva; un trabajo forzado que a la larga se torna rutinario y esteriliza la creatividad más poderosa.

Los moneros, que a mediados de los treinta eran adolescentes entusiastas, se hicieron viejos frente al restirador, sin más recompensa que el ocasional reconocimiento de sus lectores. Los más brillantes alcanzaron fama en el medio, sobresaliendo de las anónimas infanterías, pero ninguno ganó dinero con el pincel. Algunos historietistas de la época heroica hicieron fortuna; pero fueron pocos y no se enriquecieron dibujando sino como editores.

Paquín, de Sayrols, *Paquito*, *Pepín* y *Pinocho*, de García Valseca y *Chamaco*, de Herrerías, fundadores y pilares del auge historietil que se inicia a fines de los años treinta, tiran millones de ejemplares y controlan la mayor parte del mercado; pero la repentina pasión nacional por los cómics da para todo y, en los mismos años, decenas de revistas más modestas, remedo de las triunfadoras, se reparten las migajas del festín.

La fiebre de las historietas no ataca sólo a las revistas especializadas. El cómic se ha puesto de moda y prácticamente todas las publicaciones periódicas le dan cabida en sus páginas. Los cotidianos noticiosos incluyeron tiras cómicas desde principios del siglo, y a fines de la segunda década los suplementos dominicales de historietas llegan para quedarse. Pero durante los años treinta y los cuarenta los monitos también sientan sus reales en las revistas familiares, femeninas, didácticas, políticas, deportivas, confesionales, policiacas y cachondas.

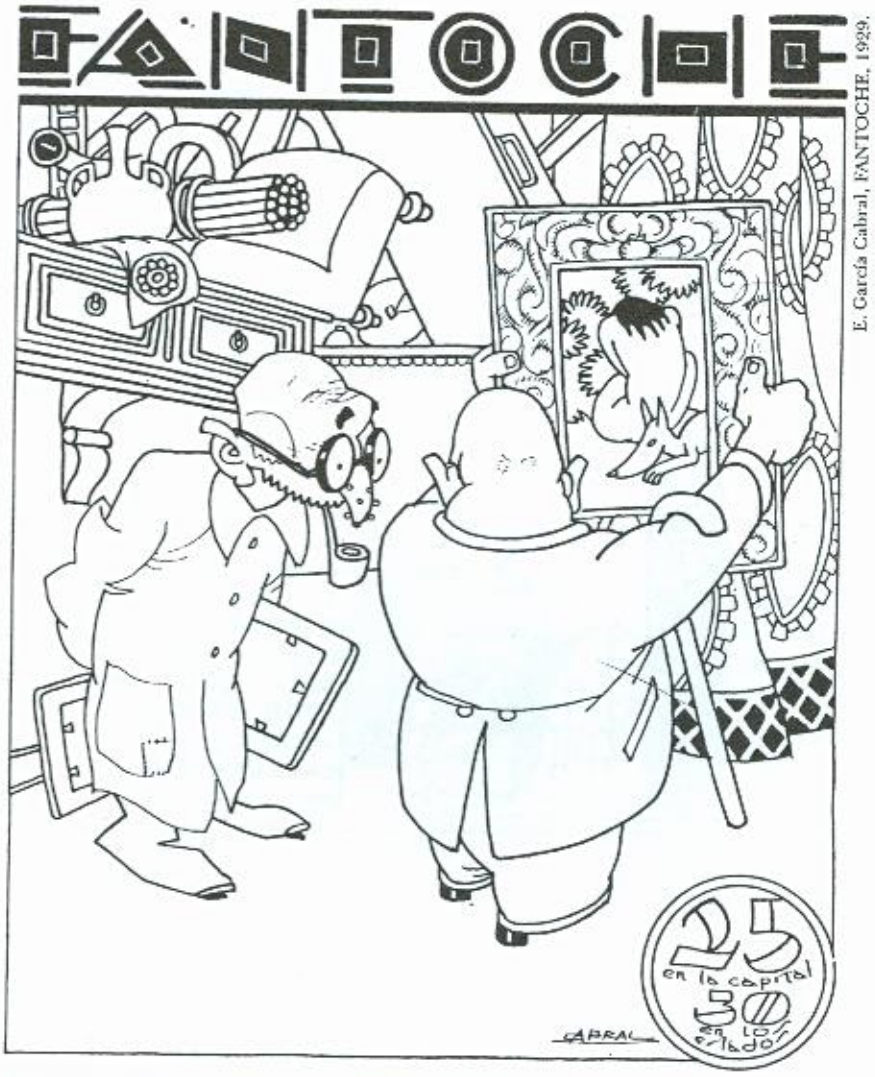
Antes de publicar *Paquín*, Sayrols ya incluía historietas en su revista familiar *Sucesos para Todos* y a fines de los treinta aumenta la cuota. En 1933 Luis Reyes Feria inicia la serie *Palomino Palomares*, con socorridas desventuras matrimoniales a la mexicana; el mismo año Salvador Patiño, Conejo, dibuja *Simplón Colilla*, cuya trama se apoya en invenciones chuscas; en 1934 Alfonso Tirado comienza a publicar *Las Calles de México*, inspirada en sucedidos coloniales; en 1935 Galindo realiza historietas humorísticas sin personaje fijo y en 1936 Delgado presenta la saga del fifí *Hermelindo Picaflor*. Para 1937 la historieta de dibujo realista se pone de moda y el humorista Salvador Patiño se lanza con una historia "seria": *Jiménez y su Patrulla*, ambientada en las monterías del sureste; ese mismo año Ignacio Sierra realiza *Satania*, también en la línea de dibujo realista e inspirada en *Mandrake*, de Lee Falk.

Herrerías había publicado *Los Supersabios* de Germán Butze y *Chivo Chava* de Bismarck Mier en el suplemento de *Mujeres y Deportes* antes de llevarlos a *Chamaco* y aun después de la aparición de su revista especializada, las tiras de estos autores —y más tarde las planchas dominicales de *Los Supersabios*— se publican en el diario *Novedades*. El mismo cotidiano le da cabida a

LO QUE HACE LA MANO HACE LA TRAS

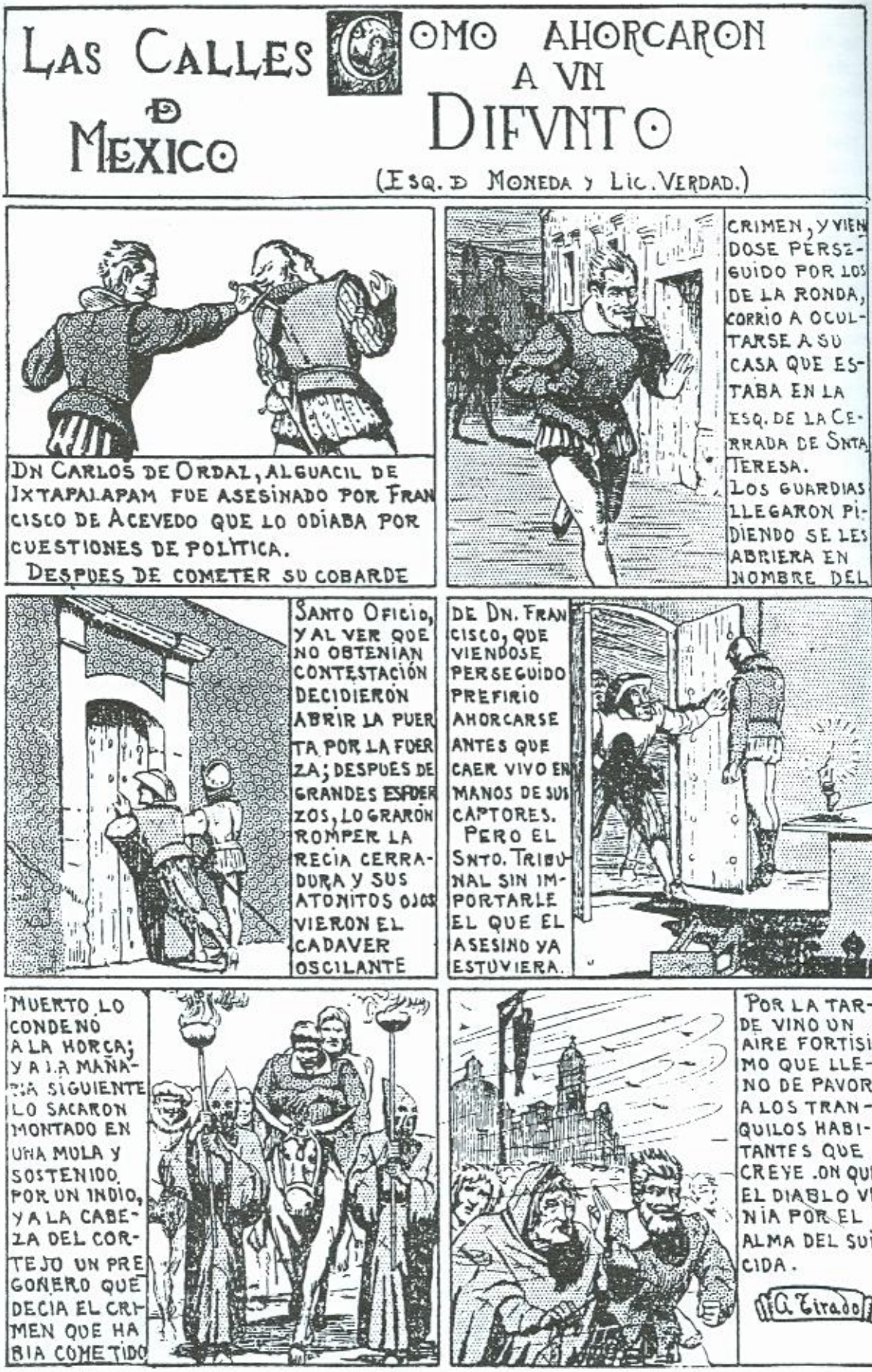
Los de adelante corren mucho, los de atrás se quedarán...

Canción infantil



E. García Cabral, FANTOCHE, 1929.

De 1929 a 1931 el semanario de humor blanco de Horta y Cabral publica cartones y algunas historietas. Se foguean ahí moneros como Edwards, Inclán, Leo y Cadena.



A. Tirado, *Las Calles de México*, SUCESOS PARA TODOS, 95, 20/2/34.

Los espectros de antiguos relatos resurgen en la serie inaugural de la historieta mexicana de gráfica realista.

S. Patiño, *Jiménez y su Patrulla*, SUCESOS PARA TODOS, 822, 4/5/37.

El realismo es cosa seria, y más cuando Conejo, autor de la serie humorística *Simplón Colilla*, incursiona en esta vertiente y firma con nombre y apellido.

las series *El Charro Negro*, de Mariño Ruiz, *Drake*, de Ignacio Sierra y *Rutas de Emoción* con guiones firmados por Rosario Sansores y dibujos de José Cárdenas.

García Valseca se inaugura como editor de historietas con la revista especializada *Paquito*, pero cuando Editorial Panamericana diversifica sus publicaciones, sus nuevas revistas y diarios incluyen secciones de cómic. El semanario femenino *Paquita* se inicia con la mitad de sus páginas ocupadas por monitos y aunque después disminuye el porcentaje, por lo general mantiene una o dos series. El diario deportivo *Esto*, fundado en 1941, publica un suplemento dominical de ocho páginas en formato tabloide, por el que, en los años cuarenta, desfilan plumas tan notables como las de Germán Butze (*Pepe el Inquieto*), Gabriel Vargas (*Los Superlocos*), Francisco Flores (*Gitanillo*), Guillermo Marín (*Cumbres de Ensueño*), Antonio Gutiérrez (*Don Proverbio*), Eduardo Martínez Carpinteiro (*Corazón del Norte*), José G. Cruz (*Adelita y las Guerrillas*), y la mancuerna formada por

Yolanda Vargas y el dibujante Alberto Cabrera con la serie *Almas de Niño*, que más tarde se llamará *Memín Pinguín*. Todos estos autores provienen de las revistas de monitos del Coronel y adaptan sus series originadas en *Paquito* o *Pepín* al formato tabloide del suplemento.

Frente a los tres grandes y su ejército de moneros, cualquier otra editorial que publique historietas resulta modesta y marginal. Pero el conjunto de la competencia es significativo y demanda un recuento.

En la primera mitad de los años treinta, antes del *boom* iniciado por *Paquín*, habían aparecido: *Adelaido*, de Juan Arthenack; *Macaco*, de Escalante y Macedo, *Aladino*, de Editorial Mercurio y *Pin-Pón* de Everardo Flores y Perea.

En la segunda mitad de la década, al iniciarse el auge historietil encabezado por los tres grandes, uno de los primeros en captar el significado del fenómeno y las posibilidades del nuevo medio es el gobierno cardenista. A principios de los años veinte, la SEP había editado una revista

I. Sierra, *Drake*; J. Cárdenas y R. Sansores, *Rutas de Emoción*, NOVEDADES, 6/6/1948.

Las historietas estelares de *Chamaco Chico* se explayan, amplias y policromas, en el suplemento dominical de *Novedades*.

G. Butze, *Pepe el Inquieto*, ESTO, circa 1946.

El diario deportivo de García Valseca incluye un suplemento dominical de ocho páginas que se nutre con series originarias de *Pepín* o *Paquito*.

ALADINO, 76, 14/11/1935.

Aparecida antes de *Paquín*, pero incapaz de renovar el viejo esquema de revista infantil, esta publicación sucumbe ante los modernos pepines.

Archivo, PALOMILLA, 6, 7/1937

El gobierno cardenista advierte la eficacia del cómic y explora sus posibilidades didácticas con "La revista que instruye y divierte".

infantil poco atractiva titulada *Pulgarcito*. Para 1936 el lenguaje de las historietas está demostrando su eficacia y el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) lanza una nueva revista para los niños, pero ahora de monitos, dirigida por la Comisión Editora Popular de la SEP.

Palomilla —"La revista que instruye y divierte"— comienza a aparecer quincenalmente en junio de 1936, pero al quinto número se suspende para reaparecer en julio de 1937. La publicación, de 32 páginas en formato medio tabloide con portada en tricromía e interiores a dos tintas, debe tener subsidio pues sólo cuesta cinco centavos.

Como lo anuncia el subtítulo, *Palomilla* quiere ser "instructiva", y contiene artículos didácticos de temas científicos, históricos y también políticos, como el asilo otorgado por México a los niños españoles víctimas de la guerra civil. Afortunadamente predominan las historietas. El personaje emblemático de la revista es Timoteo, un niño moreno y descalzo que viste jorongo y porta sombrero. Sus aventuras, tituladas *Cosas de Timoteo*, las dibuja el historietista precursor Salvador Pruneda, autor de *Don Catarino*. Aparecen tam-

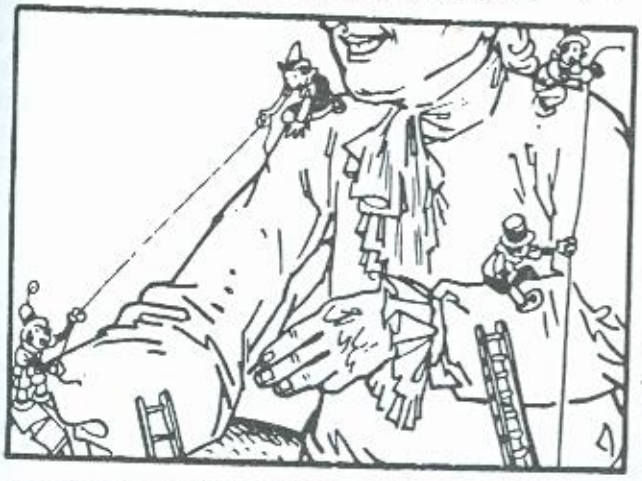
SÍNTESIS DEL LIBRO.

VIAJES DE GULLIVER.

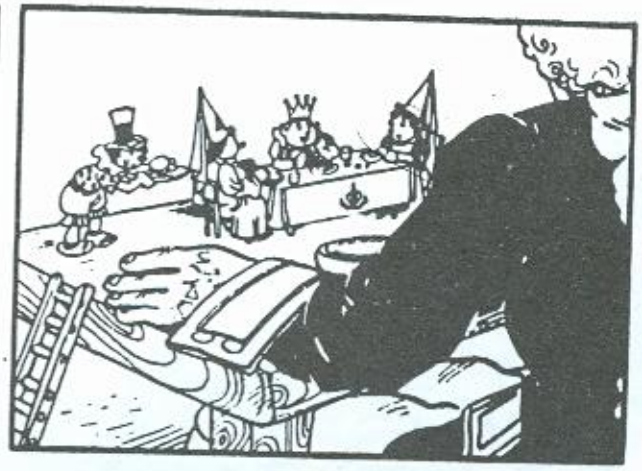
ILUSTRO AUDIFFRED.

Después del triunfo que conseguí para el Rey y los habitantes de Liliput, debo confesar que recibí grandes honores. Diez mil carpinteros, bajo mi dirección, construyeron por mandato real una mesa para que pudiera yo comer. El servicio lo hacían 200 criados que subían y bajaban por escaleras especiales, en tanto que otros iban y venían presurosos entre tazas y platos.

También se ordenó que me hicieran una camisa, pues la mía, después de aquellas andanzas, estaba casi inservible. Fueron compradas 20,000 piezas de tela y solamente se emplearon más de cien costureras para hacer los puños. En un grandísimo llano extendí mi vieja camisa, y durante varias semanas las costureras la recorrían por todas partes tomándole las medidas.



Poco después se ordenó revalarme una casaca. Por decreto real fueron decomisados todos los casimires del país y, además, las fábricas trabajaron día y noche para completar la tela necesaria. Vinieron los mejores sastres del reino, colocaron largas escaleras entre mis brazos, y encaramándose hasta mis hombros, empezaron la difícil y complicada tarea de tomarme medidas.



Frecuentemente invitaba a comer a sus majestades. Los instalaba sobre mi mesa, colocándolos en muebleitos que yo mismo hice. Me agradaba mucho conversar con ellos, y a veces les hacía la broma de comerme de un bocado toda su comida. La reina y la infanta me hacían algunas confidencias reales y el monarca me pedía siempre consejo. En fin, era yo un hombre muy feliz.

Sin embargo, aquello no duró mucho. La envidia de los cortesanos y las intrigas de algunos ministros empezaron a turbar mi felicidad. Un día supe que en Consejo de Ministros se habían dicho cosas terribles en mi contra. Se afirmó que mi manutención costaba al reino tanto como la de tres ejércitos, y que mi camisa y mi casaca habían producido un déficit en el tesoro

Tal situación fue cada día más difícil. Empecé a recibir anónimos en que me amenazaban de muerte; en una semana fui víctima de dos atentados, en uno de los cuales, a causa de la explosión, perdí el tacón de mi zapato derecho. El rey me daba excusas para no recibirme y más de cien policías secretos seguían mis pasos ocultándose. (Continúa en el [illegible]

A. Audiffred, *Viajes de Gulliver*, ALADINO, 5/1933.

PiOcha

REVISTA INFANTIL

A. Audiffred, PIOCHA, 3, 1927

- HISTORIETAS - CUENTOS - LEYENDAS - DEPORTES -
- CONCURSOS - CURIOSIDADES - FABULAS - HUMORISMO -

Por un momento la intelectualidad de primera fila coquetea con los populacheros pepines, y Alfonso Caso, Martín Luis Guzmán, Artemio de Valle Arizpe y Alfredo Cardona Peña colaboran en esta revista.

bién numerosos cómics firmados por Arroyito: como *Palomilla*, *Siragüén y Janitzio*, *La Terrible Ardillita* y *Teterete*. Finalmente hay una *Historia Gráfica de México*, que empieza con la *Vida Privada de los Aztecas*, dibujada por V. J. Morales en un estilo "atlacuilado", y con textos del historiador Luis Chávez Orozco.

En esta primera incursión gubernamental en el medio de la historieta, lo inesperado no es el tono didáctico sino la gracia, ligereza y poca solemnidad del resultado. *Palomilla* es una revista legible, simpática y saludablemente progresista, con apenas un leve aroma institucional.

En 1939 la SEP auspicia otra revista de historietas: *Hércules*, para la que el dibujante Narayanath Salazar realiza la historia del héroe mitológico que le da nombre. Joaquín Cervantes Bassoco, que se había iniciado como monero con la serie *Aventuras de Exploradores*, aparecida en *Palomilla*, publica en *Hércules* una adaptación de *Los Amantes de Venecia*.

En el mismo año nace la revista infantil quincenal *Piocha*. Editada con la cooperación de PIPSA y dirigida a los niños, *Piocha* tiene intención didáctica y muestra una clara preocupación por la calidad literaria y gráfica de su contenido. Entre sus colaboradores están: Alfonso Caso, Martín Luis Guzmán, Artemio de Valle Arizpe y Alfredo Cardona Peña. Entre los dibujantes: Andrés Audiffred, Ángel Zamarripa Facha, Gabriel Vargas, Alfredo Valdez, Guerrero Edwards y Francisco Flores. Un niño travieso, Piocha, es el emblema de la revista, y sus aventuras las dibuja Guerrero Edwards, quien publica, además, tiras y cartones con diversos personajes: el pretencioso pero paupérrimo Fito, el pícaro Lucas, Pilón, Kikis, etcétera. También es de Guerrero Edwards una curiosa historia antiecologista: *La Asamblea de Animales*, en la que "técnica industrial y trabajo organizado" triunfan sobre la naturaleza a fuerza de dinamita. De la colaboración entre Artemio de Valle Arizpe y Facha resulta la serie *Anécdotas Coloniales*, en la línea inaugurada por *Las Calles de México* de Alfonso Tirado. Del poeta Cardona Peña es la historieta *Los Ratoncitos*, desarrollada con apoyaturas rimadas. Alfredo Valdez publica numerosos cómics protagonizados por animales humanizados de inspiración disneyana y Gabriel Vargas despliega sus habilidades como ilustrador

A. Zamarripa, (Facha), *Anécdotas Coloniales*, PIOCHA, 3, 1939.

Hasta a la historieta educativa se le va una ese por una zeta en el apellido de don Artemio.

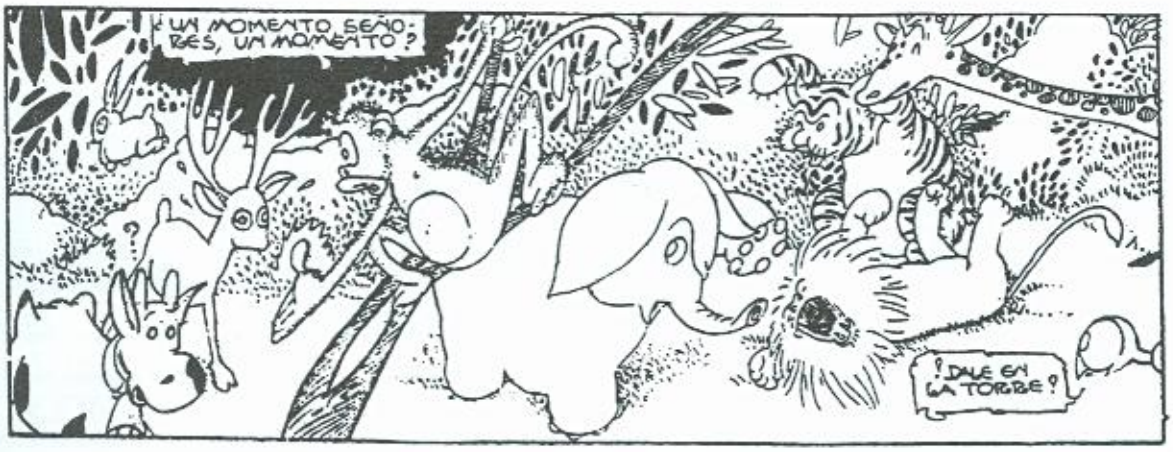
La Asamblea de ANIMALES

Pero en aquel momento unas gruyas interrumpieron gritando: Eso no nos importa! Que no venga el hombre porque es malo.—Sí, que venga, yo no le tengo miedo.— Qué no! —Que sí! Y se armó la grande, porque los ánimos estaban enardecidos y los bandos se dividieron.

Pero el mono sabio, promotor del escándalo, se subió a un árbol y pidió que la asamblea se volviera a reunir al día siguiente, y cada cual se fué a dormir.

Largo tiempo estuvieron los animales reuniéndose. Cuando la noche caía, las asambleas se disolvían, reanudándose a los primeros rayos de sol. Pero lo malo era que no se ponían de acuerdo.

Y mientras discutían, allá en lo más intrincado de la selva, sobre la venida o no venida del hombre, llegaron a las faldas de la montaña unos ingenieros traídos por el Gobierno



Los ingenieros traían gran número de obreros y de máquinas, y se extrañaron de no encontrar animales, porque todos estaban discutiendo allá adentro

Aquellos hombres atravesaron un río y exclamaron: Oro, hay oro! Escudriñaron debajo de unas peñas y gritaron:
—¡Plata, hay plata! Mas adelante clamaron: —Petróleo, también hay petróleo.

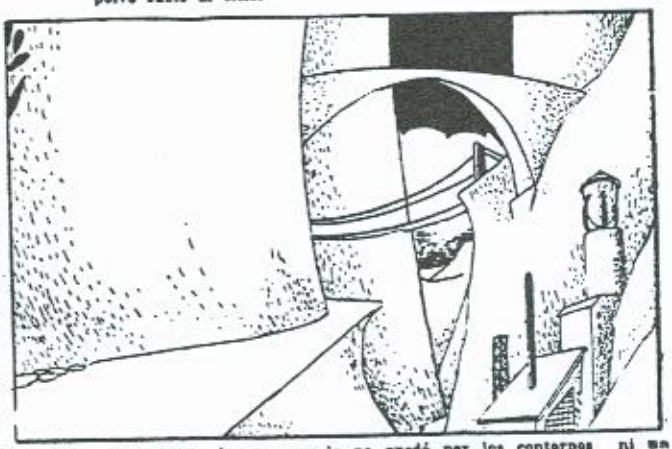
La Asamblea de ANIMALES

A. G. Edwards, *La Asamblea de Animales*, PIOCHA, 5, 15/8/1939.

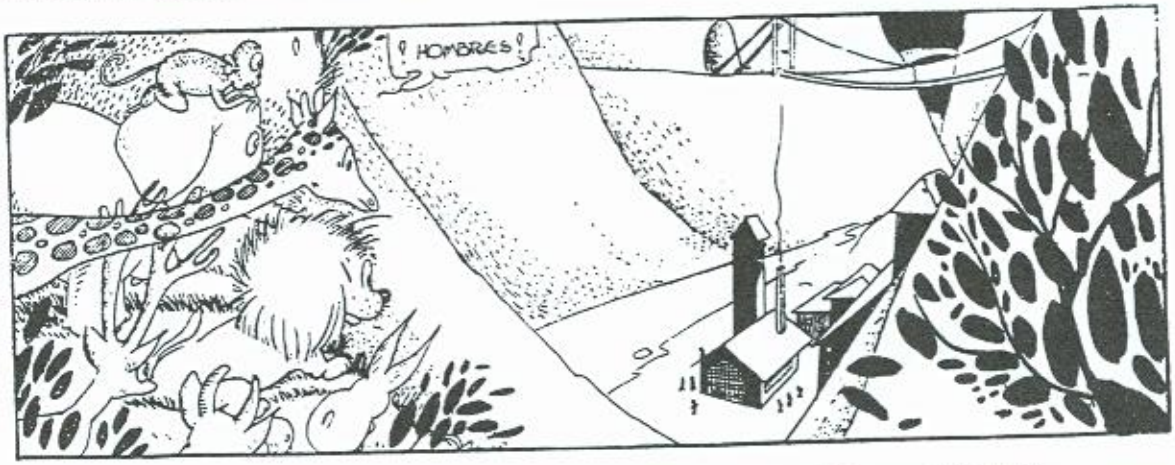
E hicieron tiendas de campaña, trazaron planos, tendieron puentes y levantaron caminos. Los obreros se pusieron a trabajar y las máquinas comenzaron a funcionar. Allá en lo más oculto de los bosques los animales discutían, discutían....

Con el fin de explotar con facilidad las grandes minas, los ingenieros ordenaron que se abrieran las cajas de dinamita. Un sonido espantoso hizo temblar los árboles y las cumbres y una nube de polvo subió al cielo.

La montaña se tambaleó como presa de un terremoto, y los animales, en lo más acalorado de los debates, gritaron:—Socorro, socorro, que ha venido el hombre. Sálvese quien pueda!



En menos de un segundo no quedó por los contornos ni un bicho, ni se volvió a ver un pico, un rabo y una cola en muchas leguas a la redonda.



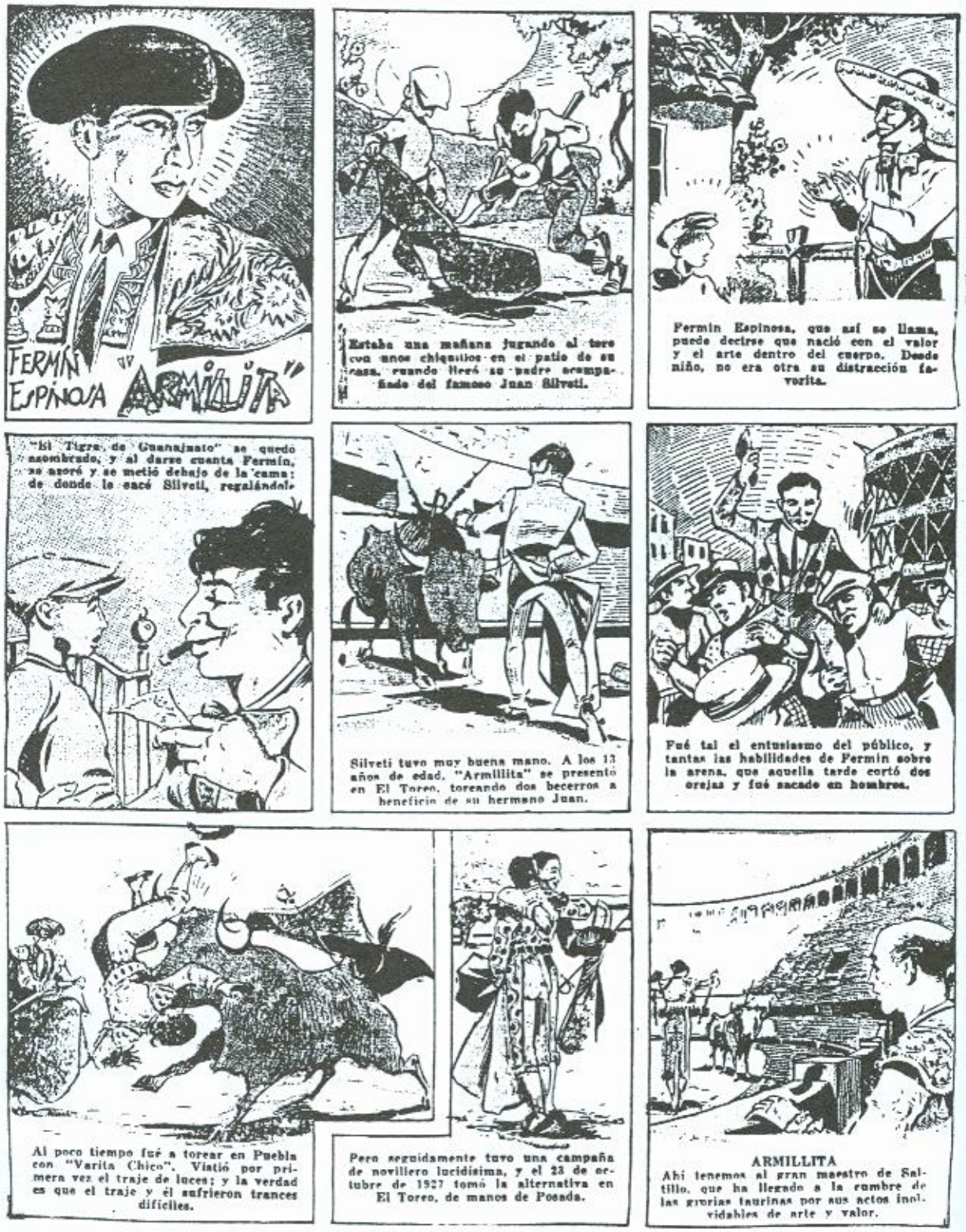
La montaña llegó a ser con el tiempo una importante ciudad industrial, donde las máquinas vibraban y los obreros desplegaban su actividad.

Los animales recibieron varias lecciones:

Primera: Que se debe hablar poco y hacer mucho.
Segunda: Que la filosofía del buho, del mono y del perro sobrando, y
Tercera: Que la técnica industrial y el trabajo organizado es lo único que produce las grandes transformaciones.

La apología del industrialismo engendra este cómic antiecológico.

ASI EMPEZARON



F. Flores, *Así Empezaron*, PIOCHA, 3, 1939.

El deporte, asignatura obligatoria de los pepines comerciales, es materia optativa en la historieta didáctica.

realista en series didácticas como *El héroe de Nacozari* y *Por Donde Empezó Sarabia*. La afición de Pancho Flores por la fiesta brava se muestra en sus *Biografías de Toreros*, y la pasión general por los aviones aflora en la serie *As del Espacio*, de Alberto Carat.

Pese a un cierto abuso de las historietas con apoyaturas, que ya resultan anacrónicas, *Piocha* es una revista atractiva y junto con *Palomilla* y *Hércules* pone de manifiesto que el patrocinio estatal y los afanes educativos no son necesariamente incompatibles con la diversión.

Contraparte ideológica de las revistas auspiciadas por el gobierno cardenista es el semanario *Cruzada*, que comienza a publicarse en enero de 1939 a cargo de la editorial Buena Prensa y con el respaldo de la Unión Nacional de Padres de Familia. La revista es francamente confesional: páginas de catecismo, explicación de la Santa Misa, de la Eucaristía y de los Evangelios, etcétera. Su postura derechista se hace evidente en una versión cristera de la historia de México, realizada en forma de historieta por el dibujante Ruiz.

Pero en *Cruzada* hay también una sorprendente disposición a incorporar el atractivo del cómic, y su sección de historietas es vivaz aunque de factura defectuosa. Bajo el evidente seudónimo de Brick Foster, un anónimo y prolífico dibujante realiza *Miguel Strogoff*, *Dos Años de Vacaciones*, *Figuras Célebres del Cristianismo* y la serie de piratas *Senebe*, entre otras. Gabriel Esbar —también realista— dibuja la serie *Ivanhoe*. El humor corre por cuenta de un R. H., autor de Las *Aventuras del General Antibáñez*, con ambientación y personajes realistas y bastante libertad gráfica, así como de Fesa, que dibuja la serie *Piki* de aventuras infantiles, y de Ruiz, que realiza *Pepito Pilón*.

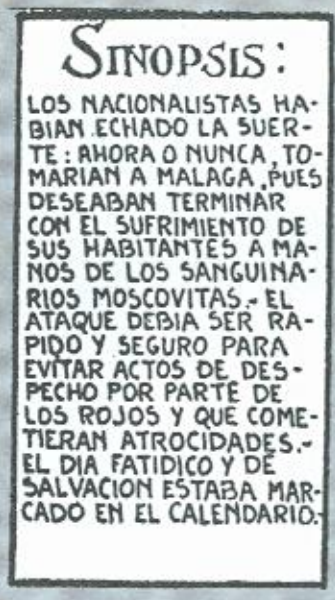
Sin duda los "cruzados" de la editorial Buena Prensa tratan de recuperar para la cristiandad a los jóvenes lectores, progresivamente pervertidos por los pepines comerciales u oficialistas. Pero a fines de los cuarenta las armas de la fe resultan idénticas a las de sus antagonistas, y los dibujantes de *Cruzada* se muestran tan fanáticos de Foster y Raymond como los ilustradores de las revistas laicas.

Periquillo, nacida en octubre de 1937, es una publicación independiente y sin subsidio gubernamental. Como las revistas de patrocinio estatal, es regeneradora y progresista, pero contrasta con *Piocha* y sus semejantes por su rústica presentación.

CRUZADA, 102, 8/12/1940.

La derecha católica descubre que la historieta también puede ser catecismo, y, con el respaldo de la Unión Nacional de Padres de Familia, despliega esta cruzada monera.

La revista, fundada por José Mijares Palencia y dirigida por el profesor Manuel Acosta, es militante y revolucionaria; casi un panfleto político. Su vocación didáctica se anuncia desde el propio nombre: *Periquillo Estudiantil*, "Semanario educativo ilustrado", y su filiación proletaria se manifiesta en el editorial del número cinco, publicado en noviembre de 1937, que termina con una auténtica proclama:



S. Martí y H. Jerez, *La Monja Miliciana*, CRUZADA, 60, 2/1940.

El franquismo libra batallas de papel en esta revista confesional.

> Y a ustedes, maestros, obreros, campesinos, soldados, proletariado en general toca concluir vigorosamente vuestro cuarto de guardia. Pensad en quienes os siguen. Pensad en el mañana. Y ayudad a las fuerzas económicas y culturales que pugnan hacia allá. *Periquillo*, no obstante sus limitaciones, es un pequeño gran factor para la evolución de México. Trabajador, ayúdalo, protégelo y tómalo como parte tuya, alma de tu alma.

En *Periquillo* aparecen historietas documentales como *Cananea 1906* y *Los Obreros de Ayer*, del joven poblano Pablo Alméndaro, así como la serie *Los Hijos del Capitán Grant*, de Arturo Casillas; *Lin, el Perro Salvaje*, de Leopoldo Zea Salas, y una adaptación de *Los Nibelungos* impresa a color.

El exilio derivado de la guerra civil española trae a México a numerosos artistas e intelectuales, acogidos fraternalmente por el gobierno cardenista. Algunos como López Rey, Guasp y Bartolozzi son dibujantes que cultivan marginalmente la historieta; el abogado e ingeniero madrileño Antonio Robles tiene vocación por la literatura infantil y crea una sui géneris revista de monitos.

Recién llegado de España, don Antonio consigue el apoyo de Martín Luis Guzmán, y con el patrocinio de Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones, S.A. (EDIAPSA) emprende la realización de un semanario para niños. La revista de ocho páginas en tamaño tabloide y con un pliego a color, adopta como emblema a Botón —protagonista de la mayor parte de la literatura infantil de este prolífico autor—, y su título es el apodo del personaje: *Rompetacones*.

El semanario contiene cuentos, acertijos, chistes y juegos de intención didáctica, pero su mayor atractivo son las historietas.

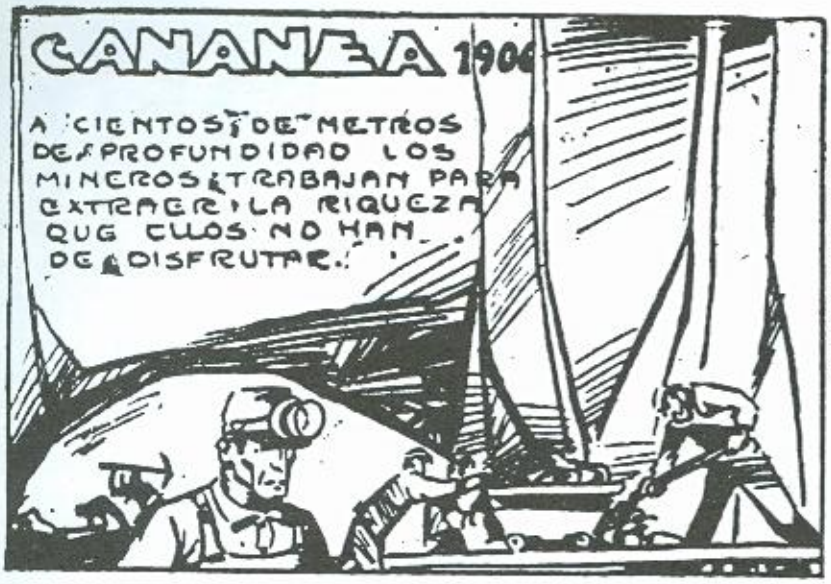
La de la portada es *Botón, Don Nubarrón y Trimotor* realizada a colores por el director de la revista. Los protagonistas son: Rompetacones, un niño rubio de inseparable sombrerito adornado con un tenedor, el malvado Nubarrón, de chistera, frac y largos bigotes retorcidos y el perro Trimotor. Esta historieta es la única resuelta con globos; las demás series (*La Llave de la Jaula; Las Bobadas del Señor Pérez Cuadros y Familia; A la Luna con Bala y con Tenedor*, y *Los Jueves en el Colegio de Don Ramón*) son narraciones con largas apoyaturas.

Pese a que Antonio Robles desliza algún "indito" en sus historietas —sin duda, para darles color local—, *Rompetacones* es una revista "a la española", semejante a las ibéricas *TBO*, *Niños* o *Jeromín*. El formato grande, las páginas de composición recargada y el abrumador predominio de las apoyaturas, responden a un modelo que en México no tiene seguidores. Y su temática y humor españolados difícilmente pueden competir con los que imponen las historietas nacionales en pleno auge.

A diferencia de las revistas mencionadas hasta ahora, el semanario *Chiquitín*, fundado en 1945, nace cuando los pepines chi-

R. F. Valle, *Doña Blanca de Navarra*, CRUZADA, no. 7/7/1940.

A contrapelo de la solidaridad general con la República Española, *Cruzada* usa el modelo de *El Príncipe Valiente* para abanicar la nostalgia monárquica.



P. Almendaro, *Cananea 1906*, PERIQUILLO ESTUDIANTIL, 5, 11/1937.

El mundo laboral y las batallas históricas del proletariado mexicano aparecen fugazmente en cómics militantes.

cos ya dominan ampliamente el mercado, y de inicio adopta el formato pequeño. La publicación, dirigida por J. A. Romero, es una copia torpe de *Pepín* y *Chamaco*; en su primera época lleva el subtítulo de "Revista para muchachos" y dominan las series infantiles: *Pecas y Pinolillo*, y *Fantasías*, de Ricardo Fernández; *Risotadas*, de Rafael Ruiz; *Chismes Olímpicos* y una adaptación de *El Libro de la Selva* de Rudyard Kipling, de Sandoval Benne, y la serie realista inspirada en Julio Verne, *Veinte mil Leguas de Viaje Submarino*, de Suárez Rolón. Lo más rescatable es la historieta paródica *Vidaretas*, que dibuja un tal Baña.

A principios de los años cincuenta, siguiendo con mucho retraso a sus modelos, *Chiquitín* se transforma en "Revista para todos" y adopta definitivamente el dibujo realista y el medio tono. En su nueva época publica series de box, como *Puño de Hierro*, de Octavio Díaz; de charros, como *El Zopilote*, de Aldaña; y románticas, como *Gil Flores el Aventurero*, de Clemente Camberos. Como la revista se ha incorporado a las publicaciones de Buena Prensa, pregona su "aprobación eclesiástica" e incluye una serie en la que el sacerdote Carlos María de Heredia adapta a la historieta su colección de cuentos, *Aventuras Espiritistas de Sherlock Holmes*.

Chiquitín no pasa de ser una mala copia de los pepines mayores pero, al igual que *Cruzada*, pone de manifiesto la prontitud y flexibilidad con que grupos tan tradicionalistas y conservadores como Buena Prensa, se apropian del lenguaje de la historieta popular.

Pequeñín, revista quincenal publicada por Editorial Nogara y dirigida por José Aragón, comienza a aparecer en julio de 1948 y es un remedo más de los pepines de éxito. A diferencia de *Chiquitín*, *Pequeñín* adopta el formato medio tabloide, y como su aparición es tardía, no evoluciona de revista infantil a publicación de todo público; nace como quincenal para jóvenes y adultos y ya en sus primeros números dominan las series de dibujo realista: *Robin Hood*, de Arvel; *El Superniño*, de Ríos Peña; la historieta de ciencia ficción, *Rayo el Conquistador*, de M. García; *Simbad el Marino*, de Jaimes Rubén, que marcha sobre los pasos de *El ladrón de Bagdad*, de Valdiosera; un remedo de *Tarzán* dibujado por Arturo Velasco y titulado *Wambi*, entre otras. Lo más memorable de la revista es la serie humorística *Pancho Nopales*, de Sandoval Benne.

Hemos dejado para el final a *Cartones* y *Figuras*, dos revistas de historietas que, sin ser de primera fila, sobresalen por su calidad y duración en el mediocre panorama de plagios y ensayos fracasados.

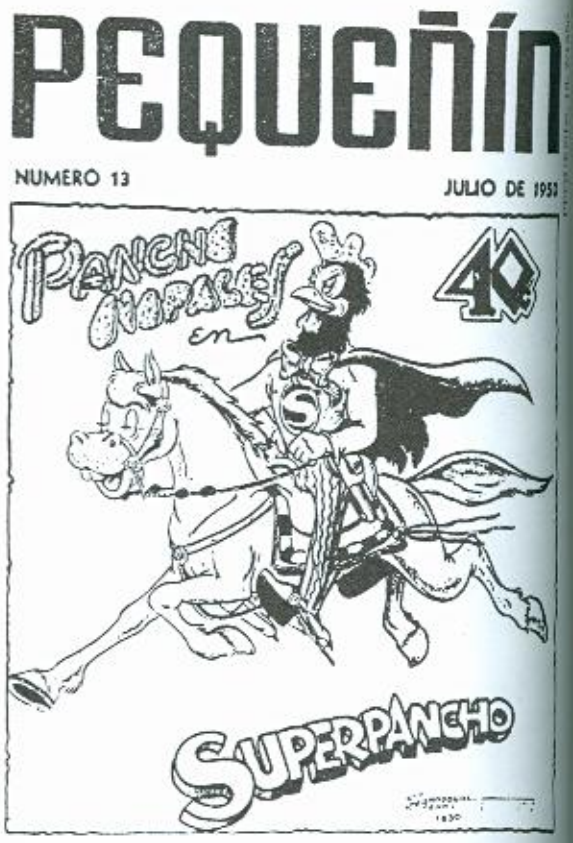
Cartones, fundada en diciembre de 1945 por Jesús Hernández Tamez, reúne los trabajos del grupo de dibujantes y guionistas agrupados en la International Press Services, y es el esfuerzo más consistente por crear y difundir historietas de corte norteamericano realizadas en México.

El cómic nacional siempre ha seguido de cerca los modelos y estilos yanquis. En los años veinte los fundadores del género

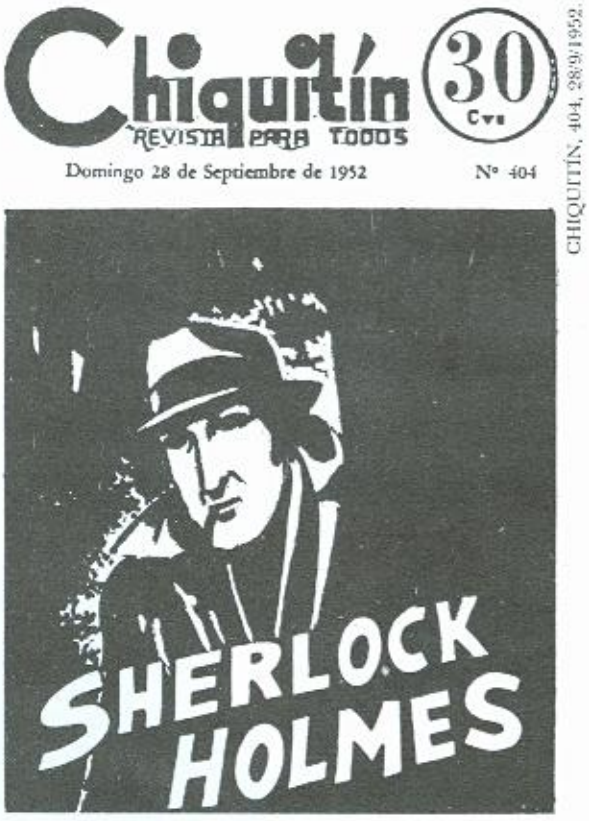
ROMPETACONES, 1, 8/9/1940.

El exilio republicano reedita en México el anacrónico estilo de la historieta española.

Patrocinada por el comercio poblano, especialmente por los oculistas, esta revista es de las pocas publicaciones provincianas con sección de historietas originales.



¿Recién llegado de un palenque de Kriptón?



El padre Heredia recrea al detective de Baker Street para la revista que presume de aprobación eclesiástica.

La piadosa publicación no renuncia a los personajes truculentos.

en diarios y suplementos dominicales copian desaforadamente a McManus y Fisher adoptando sus temas y dibujos a caracteres y situaciones locales. En los años treinta, cuando la historieta de dibujo realista es la novedad en el vecino país del norte, los mexicanos se apasionan con Foster, Raymond y Caniff. Pero si en el dibujo de caricatura hay una tradición plástica nacional que los historietistas incorporan a las influencias extranjeras, en el cómic de trazo realista los antecedentes son prácticamente nulos y el modelo norteamericano es punto de referencia único.

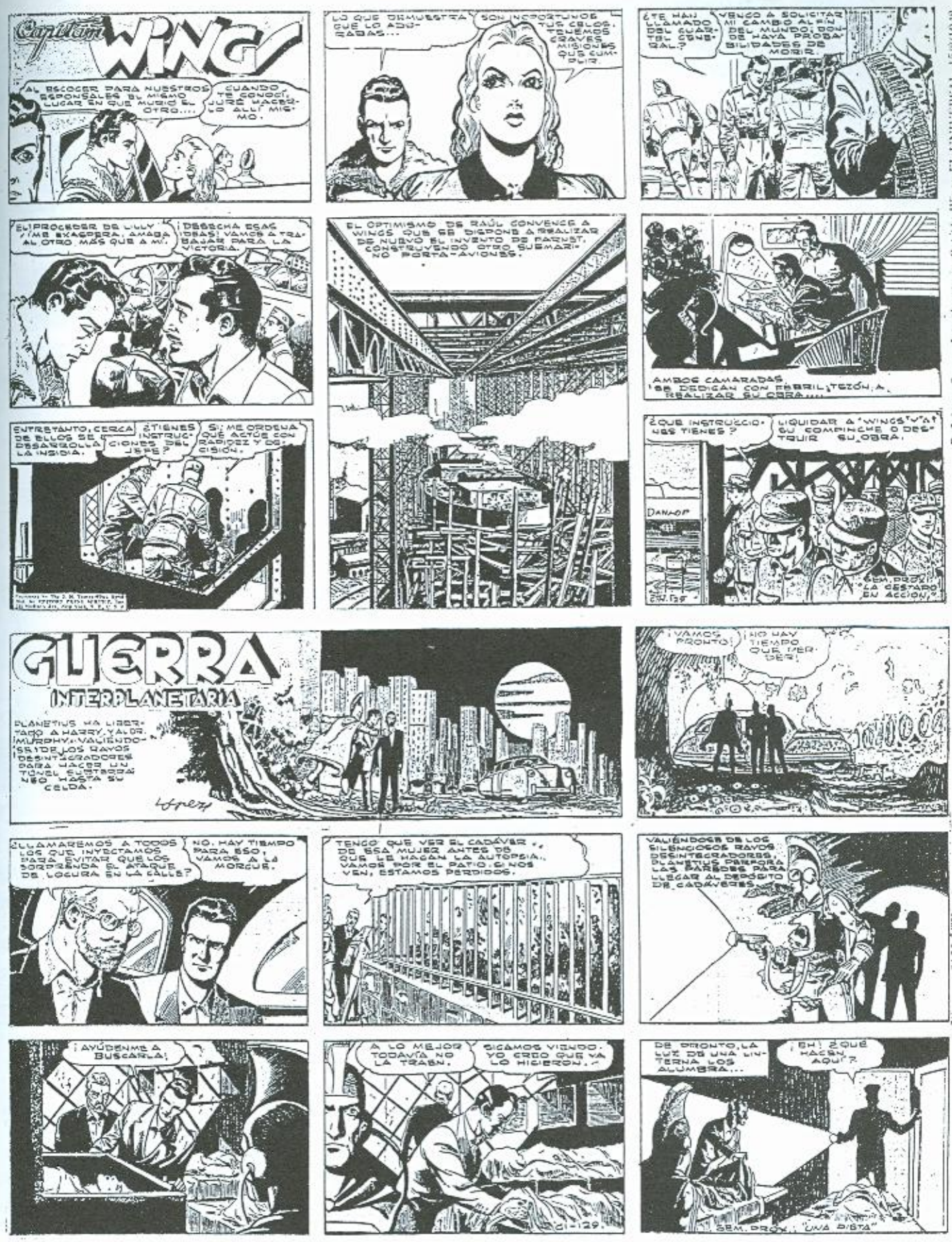
En las series de estilización realista falta, también, el afán por nacionalizar temas y tipos, pues paradójicamente el cómic "serio" es menos naturalista en sus personajes y argumentos que la historieta caricaturesca. Adaptar a México *Bringing up Father, Bobo McNutt* o *Mutt y Jeff*, demanda un esfuerzo por trasladar los modelos a situaciones y protagonistas locales. Por el contrario, *El Príncipe Valiente, Tarzán, Flash Gordon, El Fantasma, Mandrake el Mago* o *Terry y los Piratas* son historietas con personajes y contextos convencionales o exóticos que proponen una mitología universal y pueden ser retomados sin la más mínima mexicanización. Los lugares comunes de la historia occidental, el espacio intergaláctico y territorios convencionales, como la selva africana y el mar de China, son patrimonio común y, a primera vista, los superhéroes que los recorren carecen de referencias nacionales.

A la larga resultará evidente que también los personajes y mundos fantasiosos pueden reflejar obsesiones autóctonas. Así Santo y otros luchadores de historieta son entrañablemente mexicanos aunque sus aventuras transcurran en los dominios de satán y otros ámbitos igualmente cosmopolitas. Pero a fines de los treinta y en los cuarenta el cómic realista de aventuras en escenarios exóticos es terreno propicio para que los autores mexicanos traten de universalizar su trabajo argumental y gráfico, siguiendo los pasos de los padres fundadores de la historieta "seria".

Tamez es el gran promotor de este intento. Sus dibujantes y guionistas hacen historietas de capa y espada como *Cruz Diablo*, de Cristóbal Velasco y Constantino Rábago; medievales, como *El Caballero Azul*, en la que Gutiérrez, Quintero y Álvarez siguen a Foster y su *Príncipe Valiente*;

Como diciendo: ¿A poco sólo Flash Gordon las puede?, la historieta mexicana envía héroes espaciales a los más fantásticos planetas.

Aunque por debajo de *Pepín* y *Chamaco*, la publicación de Jesús H. Tamez ocupa un decoroso lugar en los quioscos.



D. López, *Guerra Interplanetaria*, *Capitán Wings*, EL UNIVERSAL, 15/8/1948.

La producción de la International Press Services es el esfuerzo más consistente por crear en México una historieta gemela de la norteamericana.

de ciencia ficción, como *Guerra Interplanetaria*, de López, Flores, Quintero y Rábago en el estilo de las *space operas*, de Alex Raymond; de guerra aérea, como *Capitán Wings*, donde los dibujantes Daniel López y Francisco Flores —firmando Dan-Lop y Flowers— imitan el estilo de Caniff, etcétera. Los dibujantes y guionistas de Tamez son talentosos, y las historietas producidas por International Press Services resultan miméticas, pero con un alto nivel de calidad, que sorprende en un medio caracterizado por las prisas y el descuido.

Durante los primeros años cuarenta, la agencia vende sus servicios a numerosos diarios y revistas, pero en 1945 Tamez decide publicar con su material un semanario propio.

Cartones es una revista menos creativa y original que *Chamaco* o *Pepín*. En la línea humorística los moneros Álvaro Ruz y Campuzano son buenos, pero no tan brillantes como Vargas, Butze, Araiza o Quezada, de la competencia. Pero la principal carencia de *Cartones* son las series de melodrama arrabalero —que causan furor en otras publicaciones— quizá porque estos temas resultan demasiado localistas y carecen del *look* norteamericano buscado por Tamez.

En 1948, cuando ya han pasado los mejores años de *Pepín*, *Chamaco* está achacoso y las grandes editoriales comienzan a buscar alternativas a sus viejas revistas de monitos, aparece la tardía *Figuras*, subtitulada "El mundo de las historietas", como un eco de tiempos pretéritos.

Figuras está a cargo del dibujante Alfonso Ontiveros —que había dirigido *Paquito* para el Coronel García Valseca— y al parecer sus primeros números son patrocinados por la SEP, aunque pronto queda en manos de Editorial Salcedo. La nueva publicación sigue el curso de sus antecesoras: en sus primeros años aparece semanalmente, a principios de los años cincuenta se hace bisemanal y en agosto de 1952 se transforma en cotidiana.

Los últimos años cuarenta no son años de revistas infantiles ni de series de humor; domina la historieta para adultos, el dibujo realista de medio tono y el fotomontaje. *Figuras* refleja estas tendencias: su monero estrella es Manuel del Valle, quien había sido colaborador de Antonio Gutiérrez en la serie *Don Proverbio*, y se especializa en fotomontajes llorosos inspirados en los de José G. Cruz. Son de este autor *Trenzas*, *El Genio* y *Chatita la del Barrio*. En el medio tono destacan los trabajos de Tovar (*Rabia*), y de Mario González (*Cenizas de Amor*), y no podía faltar una serie de toros en la línea consagrada por Pancho Flores, *Seda y Oro*, de E. Ortega. José T. Contreras tiene a su cargo *El Halcón Blanco*, superhéroe espacial, y la familia Arthenack se hace cargo del humor: Alfredo realiza *Pancho Tamales* y Juan que como su padre combina el dibujo de historietas con la actuación cinematográfica le sigue sacando jugo a la creación de

Cuando los fundadores ya van cuesta abajo, la Editorial Salgado lanza su propio pepín.

EL PRINCIPE SOL
FRANCK, PIERNAS MUERTAS
LA SOMBRA
EL BUHO
" JUEVES DE EXCELSIOR
Solo cuesta 10 c

JUEVES DE EXCÉLSIOR, 743, 24/9/1936.

16 páginas
CON HISTORIETAS
EN LA PRESENTE
• • • EDICION

El suplemento de *Jueves de Excélsior*, verdadero pepín dentro de la revista, es semillero de notables historietistas.

No cabe duda que Salomón era el más listo de toda la partida. Descubrió que Chinto estaba siendo contratado para ira a pelear a España, pues andaba en compañía de tipos sospechosos.

Al fin logró oír que un individuo de boina, grandes bigotes y panza vulgarísima le ofrecía dinero y pasaportes y una resortera para ir a matar jájaros con qué alimentar a las tropas

La indignación de la Quijotita y de Rex no tuvo límites al enterarse de la deserción. El perrillo se estuvo ladrando una hora y diciendo las peores cosas. El culpable no hacía más que bajar los ojos.

F. Ortega, MÉXICO AL DÍA, 207, 15/8/1937.

Junto a buenos trabajos de Mier y excelentes historietas publicitarias de Butze, *México al Día* publica series como ésta, lastrada de anacrónicas didascalias.

Arthenack senior, *Adelaido el Conquistador*.

Las historias y dibujos de *Figuras* no son menos tremendistas que las de *Chamaco* o *Pepín*, pero la publicación de Ontiveros se da aires de pureza, anunciándose como: "Una revista que sí puede entrar en su hogar". Para justificar su aserto se le encarga a Rafael Araiza una serie de historietas "constructivas", que nos muestra al rey de la truculencia y la escatología dibujando cosas como *Pobreblemas Vitales: chicos que juegan en la calle*, y un cómic "proconstrucción de aulas", llamado *!Dadme una Escuela!*, y subtitulado "El grito angustioso de una niñez hambrienta de saber".

Desde los años veinte casi toda la prensa de información general incluye en sus páginas algunos cómics, y al final de los treinta y durante los cuarenta el auge de las revistas de monitos se refleja en el incremento de estas secciones de historietas.

Hemos mencionado ya los cómics incluidos en las publicaciones misceláneas de los grandes editores de monitos. Nos resta pasar revista a las historietas contenidas en las publicaciones de otras editoriales.

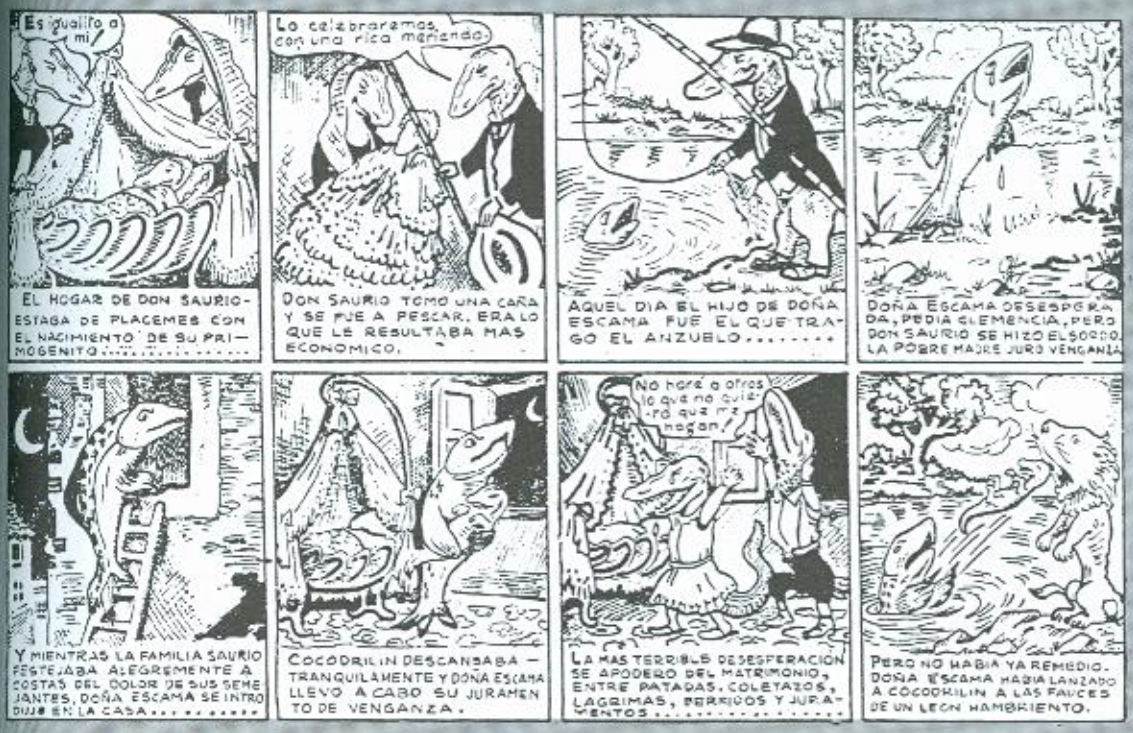
La Cooperativa Excélsior nunca publica por su cuenta revistas de monitos, pero en las páginas de *Jueves de Excélsior* se foguean algunos futuros historietistas, y a

A. Zamarripa (Facha), *Cantinfladas*, JUEVES DE EXCÉLSIOR, 1009, 30/10/1944.

El humor, género reiterado por los dibujantes de la Cooperativa Excélsior.

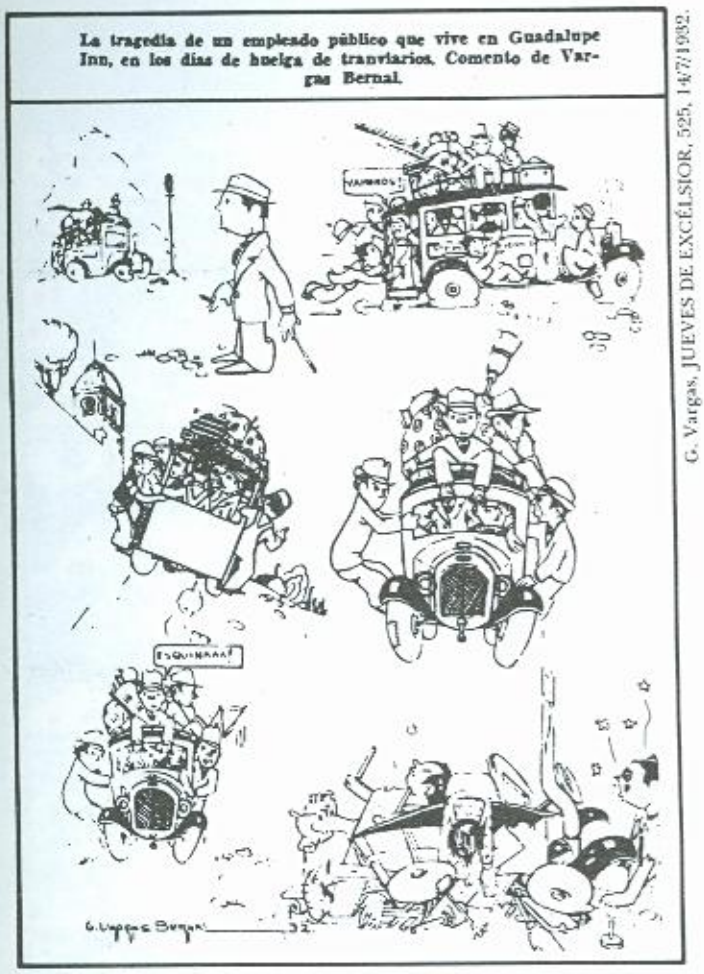
A. Leggi, *Cuchicus*, JUEVES DE EXCELSIOR, 1015, 11/12/1941.

Arthnock Jr., *Pipolino*, JUEVES DE EXCELSIOR, 772, 15/4/1937.



Anónimo, SUS OJOS, 48, 10/1937.

Esopismo truculento en la revista de los optometristas poblanos.

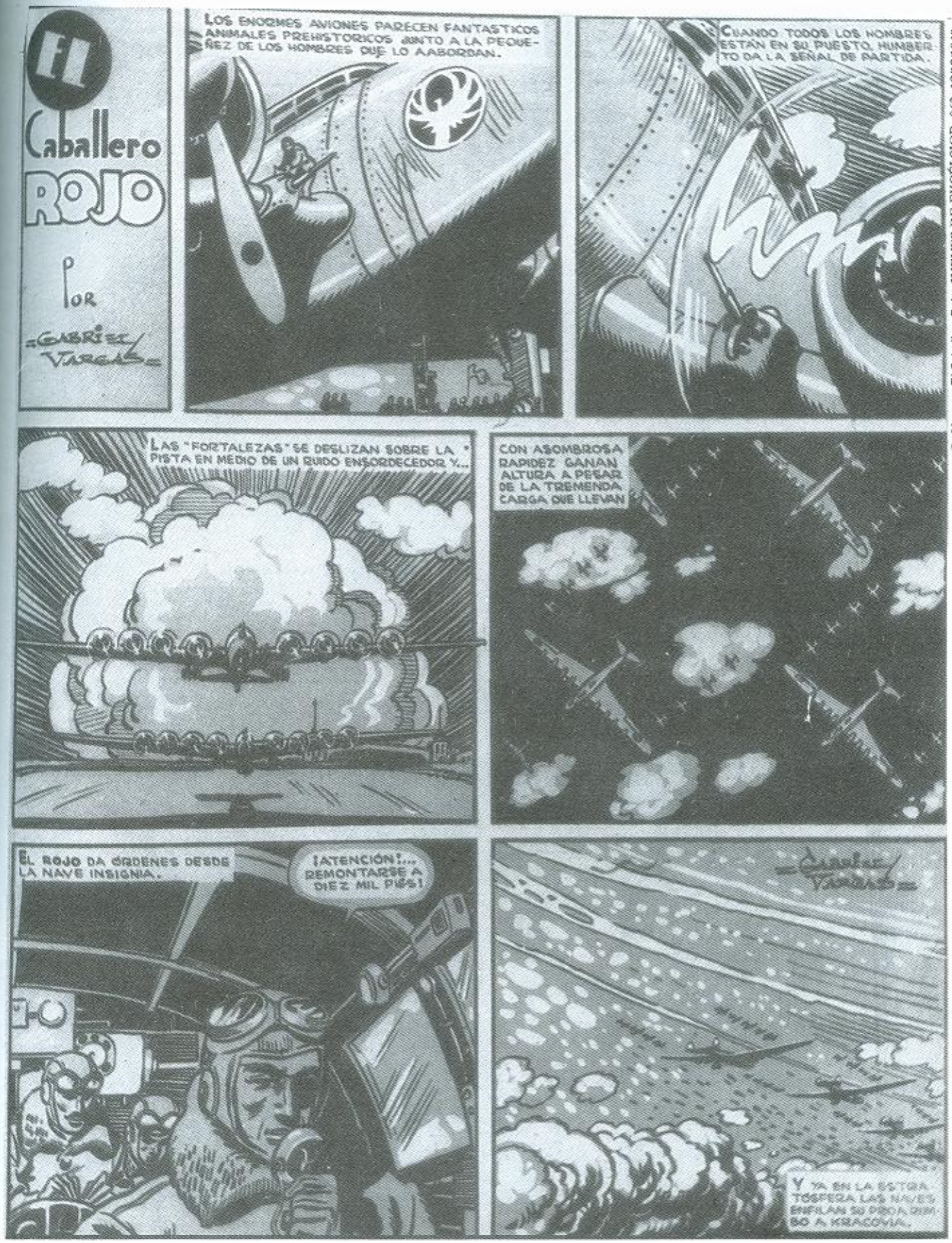


G. Vargas, JUEVES DE EXCÉLSIOR, 525, 14/7/1932.

G. Vargas, *Virola y Piolita*, JUEVES DE EXCÉLSIOR, 963, 12/12/1940.

Gabriel Vargas cultiva la crónica urbana desde sus primeros cartones historietados.

G. Vargas y Ram-Var, *Frank*, JUEVES DE EXCÉLSIOR, 774, 1/10/1936.



G. Vargas, *El Caballero Rojo*, JUEVES DE EXCÉLSIOR, 963, 12/12/1940.

Al consolidarse como luminoso humorista, Vargas dejará atrás a un prometedor dibujante realista.

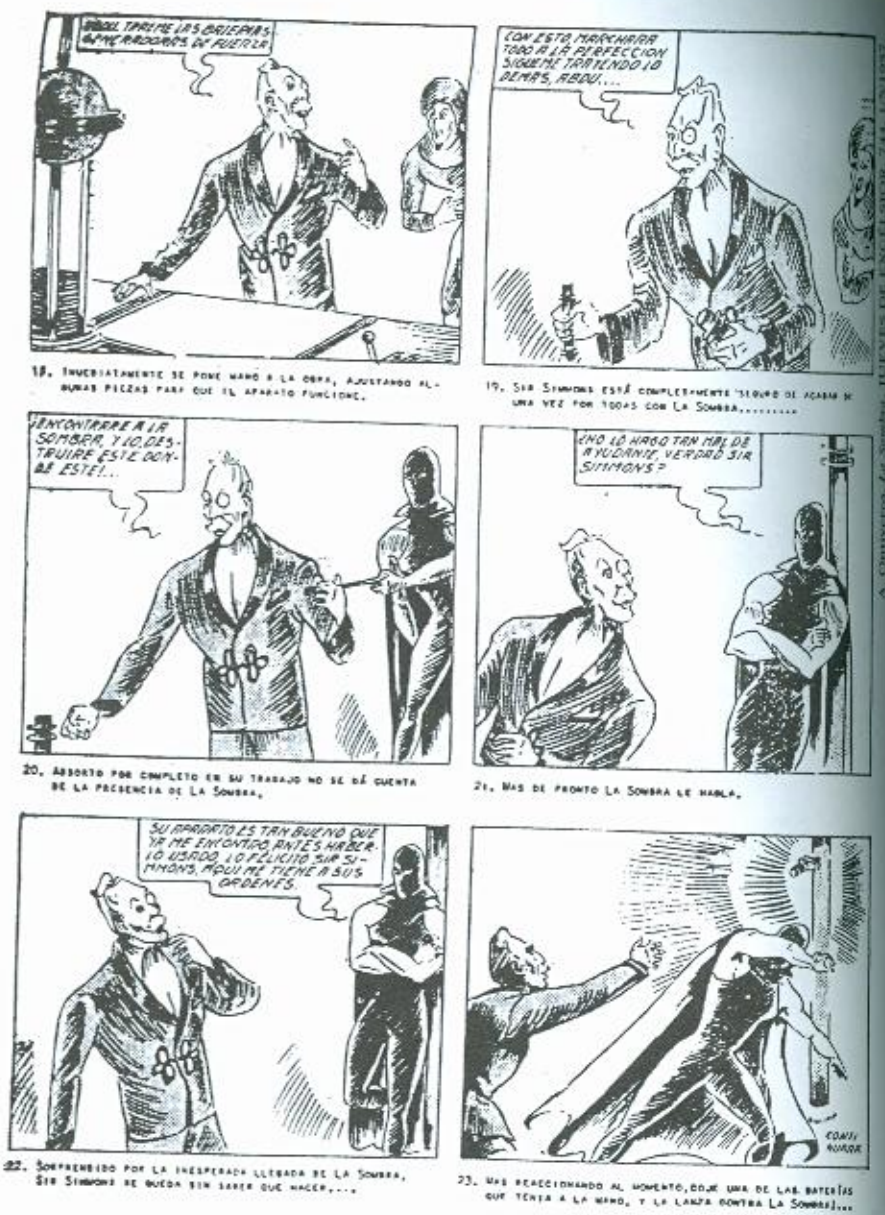
A. Ontiveros, *El Fantasma de la Ópera*. JUEVES DE EXCÉLSIOR, 831, 26/1938.

fines de 1937 el semanario incorpora un suplemento de cómics a todo color.

Uno de los moneros nacidos en *Excélsior* es Gabriel Vargas, quien desde 1932 publica sistemáticamente pequeñas historietas mudas en la sección *Jueves Alegres* y ocasionalmente en el semanario hermano *Revista de Revistas*. Otro es Alfonso Ontiveros, que en 1935 comienza una serie de cómics de una sola plancha cuyo título y protagonista es *El General Bom-Bazo*.

A fines de 1937 *Jueves de Excélsior* lanza un suplemento de historietas de 16 páginas a todo color, verdadera revista dentro de la revista. Para llenarlo echa mano de sus dibujantes: Ontiveros incursiona en el dibujo realista con series como *La Sombra*, *El Fantasma de la Ópera* y *El Misterioso Doctor Wanock*; Vargas crea sus primeros personajes humorísticos estables en la serie *Virola y Piolita*, pero también realiza historietas "serias" como *Frank Piernas Muertas* (más tarde *Frank Rey del Hampa*), de gángsters, y *El Caballero Rojo*, de guerra; Alfredo Valdez, quien antes había publicado viñetas y cartones, se lanza como monero realista con *El Príncipe Sol* y *Los Tres Mosqueteros*, y más tarde con series de humor como *El Conejo Cornelio*, *Nabos*, *Pifas el Detective*, *Don Simplicio* y *Cuca Curvas*. Pero los dibujantes de planta de la revista no son suficientes y *Jueves* tiene que reclutar a otros historietistas: Arthenack Jr., que incursiona en el realismo con *El Búho*; Victaleano León (Vick), que dibuja *Los Monstruos del Doctor Morton*, con guiones de Antonio Arce; Francisco Flores y Tamez autores de *Flinn de la Pradera*; el guionista Eduardo Guillermoprieto, con la serie *La Profecía de Nereida*, que dibuja un tal F.A.P., y el prolífico Jorge Bravo, autor de *Morgan el Corsario Negro*, *El Halcón de los Mares*, *Juan Gallardo*, *El Capitán Sangre*, *Spada* y *Ayesha*.

Este suplemento de historietas es de alto nivel, no sólo por los buenos trabajos de Vargas, Valdez y Flores, sino también por la calidad del color y la cuidadosa impresión que logran los talleres de la Cooperativa Excélsior. Desgraciadamente el pliego de cómics nunca rompe su cordón umbilical para transformarse en publicación autónoma, y poco a poco las historietas se diluyen de nuevo en la revista madre. Para 1939 la sección se ha reducido a ocho páginas y en 1940 se suprime el color y las



18. Inmediatamente se pone mano a la obra, ajustando algunas piezas para que el aparato funcione.

19. Sir Simmons está completamente seguro de acabar de una vez por todas con la Sombra.....

20. Absorto por completo en su trabajo no se dá cuenta de la presencia de La Sombra.

21. Mas de pronto La Sombra le habla.

22. Sorprendido por la inesperada llegada de La Sombra, Sir Simmons se queda sin saber que hacer....

23. Mas reaccionando al momento, coge una de las baterías que tenía a la mano, y la lanza contra La Sombra!...

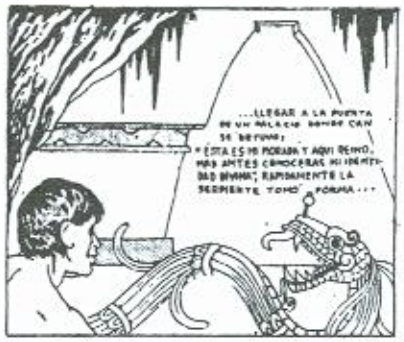
Influido por el *Fantasma*, de Lee Falk, Ontiveros aporta dos encapuchados: uno extraído del folletín y otro de su exclusiva autoría.

A. Valdez, *Las mil y una Noches*, JUEVES DE EXCÉLSIOR, 1022, 29/1/1942.

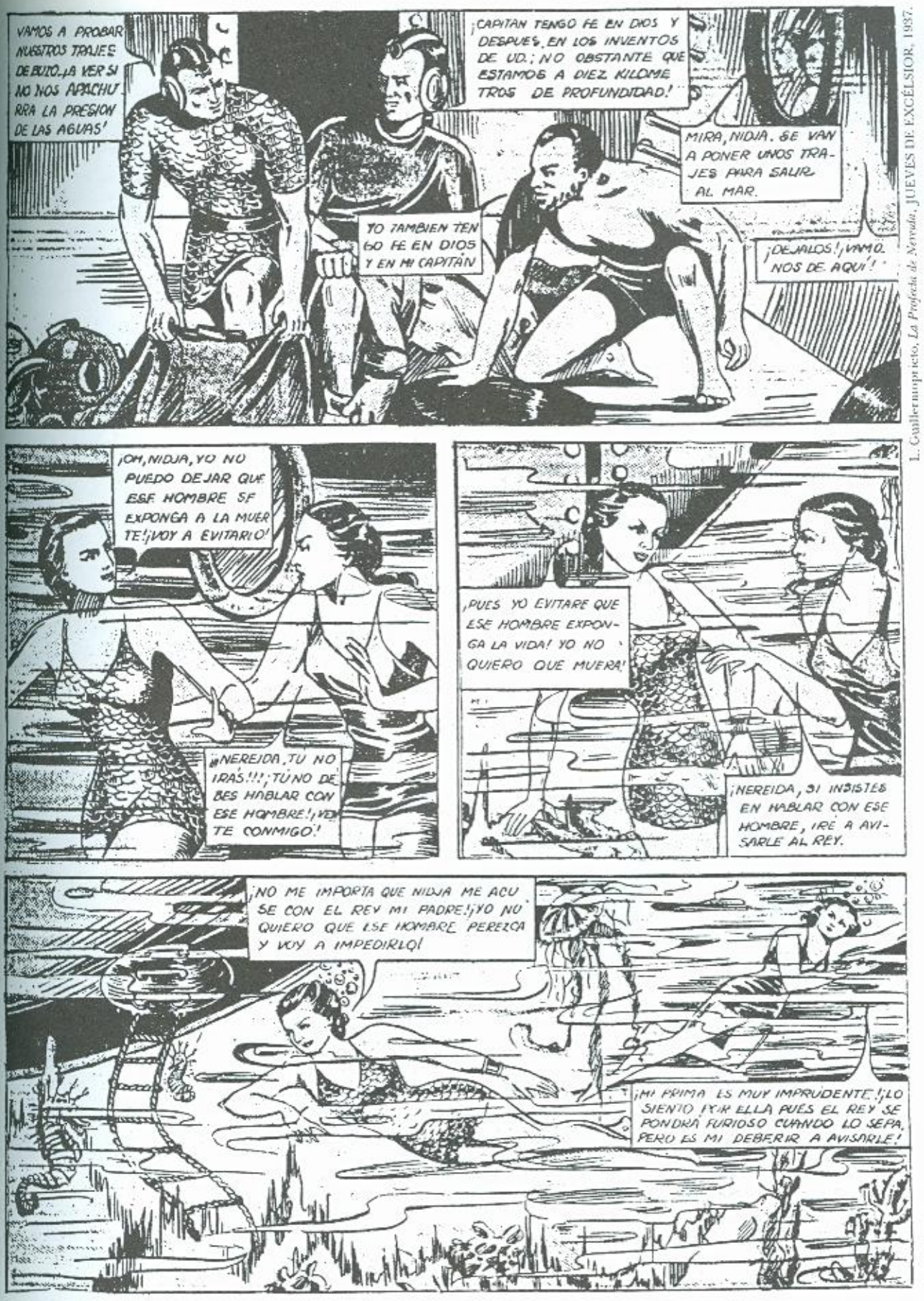
Valdez revisita a los clásicos de la literatura aventurera, pero también incursiona en el exotismo vernáculo y en la ciencia ficción.

A. Valdez, *Los Tres Mosqueteros*, JUEVES DE EXCÉLSIOR, 807, 16/12/1937.

A. Valdez, *El Doctor Atar*, JUEVES DE EXCÉLSIOR, 772, 15/4/37.



A. Valdez, *El Príncipe*, JUEVES DE EXCÉLSIOR, 744, 1/10/1937.



L. Guillermoprieto, *La Profecía de Neruda*, JUEVES DE EXCÉLSIOR, 1937.

Como el espacio sideral ya está superpoblado de paladines moneros, Guillermoprieto explota la fantasía subacuática.

A. G. Edwards, JUEVES DE EXCÉLSIOR, 1009, 30/10/1941.

Sólo el perseverante Guerrero Edwards se mantiene fiel a *Excélsior* durante toda su vida profesional.

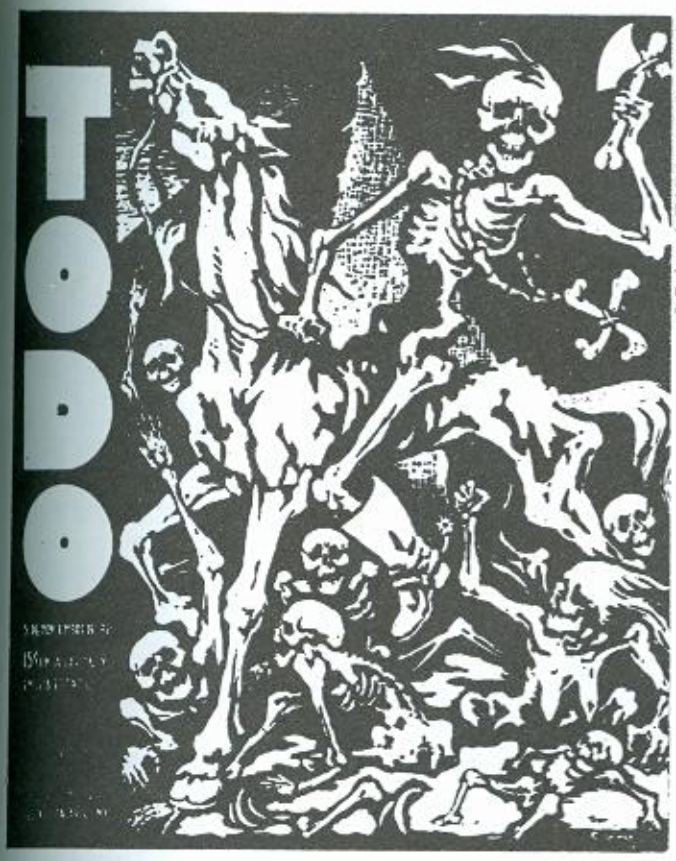
554.—A Sancho, le trabó del brazo, y con voz baja le dijo: Hermano Sancho, aventura tenemos; vuelve los ojos y mira, y verás allí tendido un andante caballero, que ,a lo que a mí se me trasluce, no debe estar demasiadamente alegre, porque le vi...

555.—Arrojar del caballo y tenderse en el suelo con algunas muestras de despecho, y al caer le cubrieron las armas. Habiendo entreoído el Caballero del Bosque que hablaban cerca de él, se puso en pie y dijo con voz sonora y comedida...

556.—¿Quién va allá? ¿Qué gente? Es por ventura de la de los descontentos, o de la de los afligidos? De los afligidos, respondió don Quijote. Pues llégueseme a mí, respondió el del Bosque, y hará cuenta que se llega a la misma tristeza...

El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, MÉXICO AL DÍA, 1/12/1944.

La historieta de temas prestigiosos y didácticos está peleada con los globos y las onomatopeyas dibujadas y por lo general reposa sobre plúmbeas apoyaturas.



S. Balmori, TODO, 114, 5/11/1935.

El semanario fundado por Félix V. Palavicini no escapa al furor monero, y durante 1937 incluye hasta cuatro historietas en cada número.

A. A. Bernal, *Sherlock Holmes*, TODO, 1937.

Los cómics de *Todo* son testimonio de entreveramiento de los *mass-media*. En el ejemplo se cruzan folletín, radioteatro e historieta.

TODO, 93, 14/6/1935.

A. A. Bernal, *La Diosa Verde*, TODO, 190, 27/4/1937.

La compañía teatral Misterio monta *La Diosa Verde* con Isabelita Sánchez Peral en el papel estelar y *Todo* publica la historieta.

Fotograma de la película Drácula de G. Melford, 1932.

Carlos Villarias, el vampiro de los primeros planos de la versión en español del *Drácula* de Melford, interpreta el mismo papel en el teatro Principal.

P. Almendaro y A.F.B., *Drácula*, TODO, 190, 27/4/1937

P. Almendaro y A.F.B., *La Enterrada Viva*, TODO, 189, 20/4/1937.

Otra de espantos a cargo de Alméndaro.

historietas restantes quedan integradas a las páginas sepia. Para entonces sólo se mantienen las series de Vargas, Valdez y Bravo.

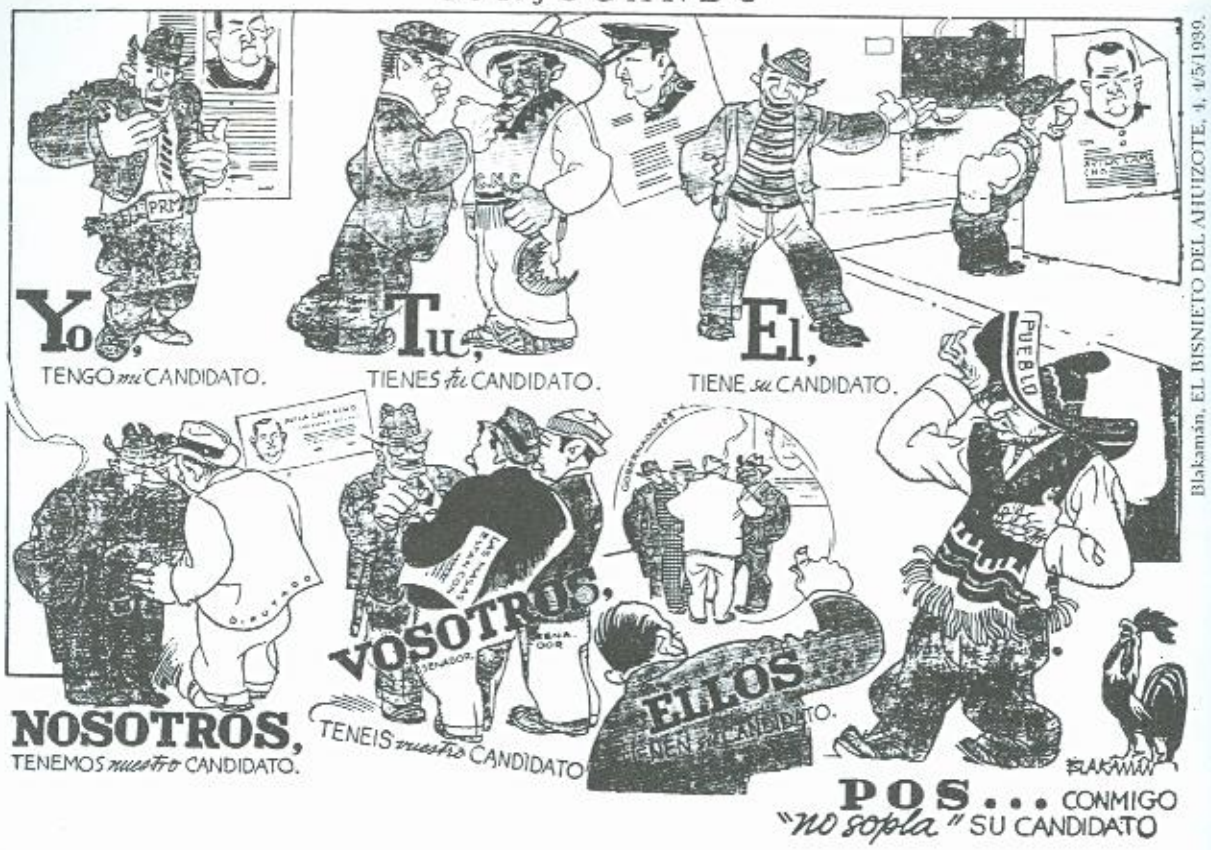
En 1941 Vargas, primero, y después Valdez desertan de la revista. En lo que resta de la década, los cómics de *Jueves* son escasos e irrelevantes: Guerrero Edwards publica, de vez en cuando, planchas de *Chicharrín y el Sargento Pistolas*. Con motivo del estreno de la película *El Gendarme Desconocido*, Facha crea una serie efímera: *Cantinfladas*; Antonio Legi dibuja fugazmente *Cuchicús*; Manuel Morán Granados (Manny Morán) realiza la deportiva *Villanuelonadas*; Aviña produce algunas biografías en historieta y el portadista y cartonista Rafael Freyre publica unos cuantos cómics.

México al Día, revista quincenal de Editora Mexicana, S.A., dirigida por Teodoro Torres, también publica, a partir de 1943, un suplemento de historietas. En 1934, mucho antes de lanzar una sección especializada, esta revista había publicado cómics del cartonista y portadista Arias Bernal, firmados con el seudónimo Anarbe. Más adelante, en 1939, Bismarck Mier inicia ahí la serie de larga vida *La Familia Curzilona*, inspirada en *Bringing up Father*, de McManus.

En 1943 *México al Día* comienza a publicar un suplemento de 16 páginas en duotono, dedicado exclusivamente a las historietas. Lamentablemente ha comenzado la demonización de los pepines y la "Revista mexicana de mayor circulación" se siente obligada a ofrecer un producto digno de entrar en todos los hogares y opta por argumentos prestigiosos y temas didácticos, desarrollados en historietas sin globos y con enormes apoyaturas. Previsiblemente la serie inaugural es *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, bien dibujada por Gallo. Lo acompañan: *México Antiguo, su Historia*, con textos de Rafael Heliodoro Valle; *Las Aventuras de Tom Sawyer*, adaptación de la novela de Mark Twain en la que un excelente dibujante anónimo hace lo que puede por darle vida a espesas didascalias de ocho renglones, y *El Mundo Maravilloso*, serie de aventuras dibujada por Tristán, cuyo personaje —El Mago Bramante— recomienda a sus "pequeños lectores" libros "que deben preferir... si desean formarse un mundo interior sano y vigoroso".

R. Ibarra, *Acuarelas de la Semana*, HOY 30/7/1938.

Son pocos los que, como Ybarra, incursionan en la historieta de denuncia.



Blakamán, EL BISNIETO DEL AHUIZOTE, 4, 4/5/1939.

En la coyuntura del relevo sexenal, las revistas políticas recuerdan que la historieta es arma electoral.

EL DETALLE, 1, 10/8/1939.

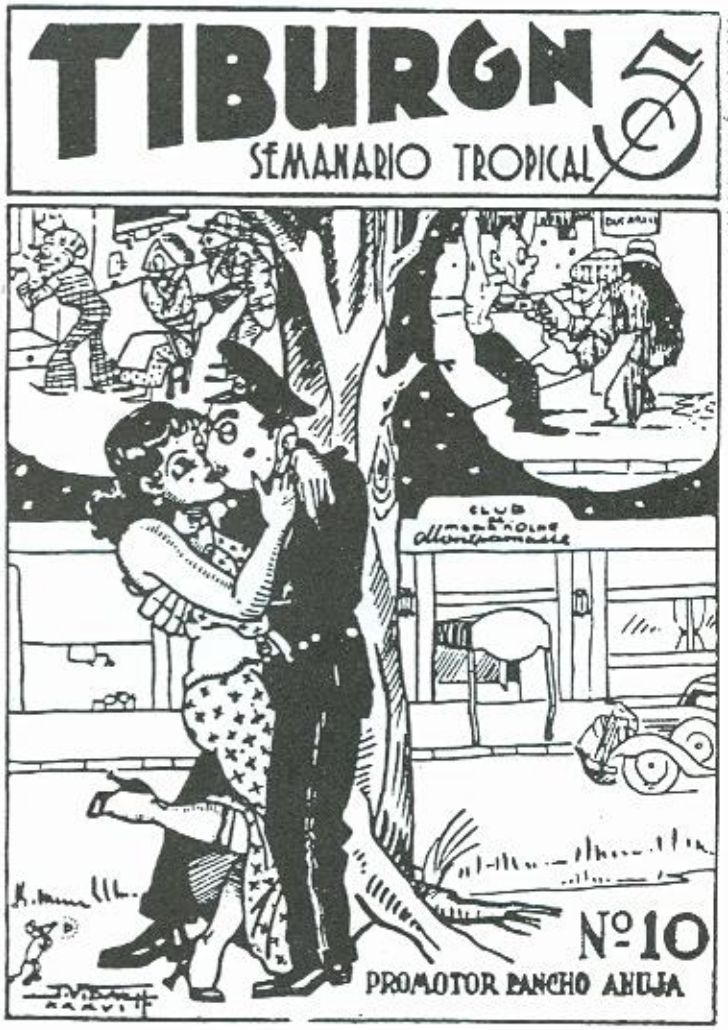
Aquí las víctimas del escarnio son Ávila Camacho y Lombardo Toledano.

Fito, LA CANILLA, 5/2/1940.

¿SERA VERDAD TANTA BELLEZA?

Las revistas anticardenistas de caricaturas son abundantes y quizá subsidiadas.

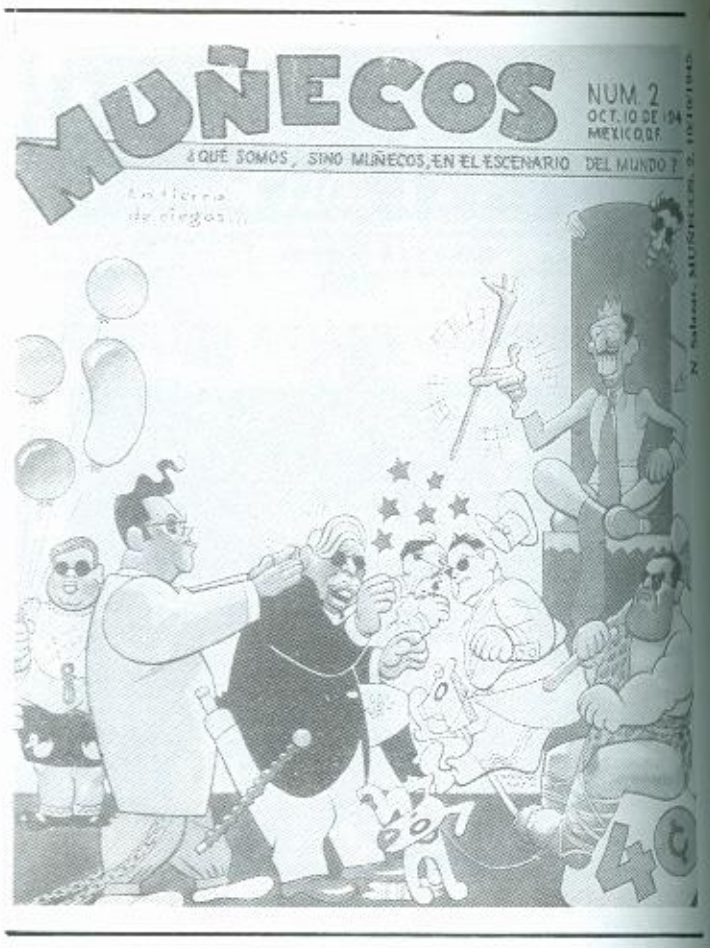
—Oye, vale, qué este es el Monumento de la Revolución?
—Sra. mamo, porque ora es la tumba del Soldado Desconocido.



J. Vidal, TIBURÓN, 10/1936.

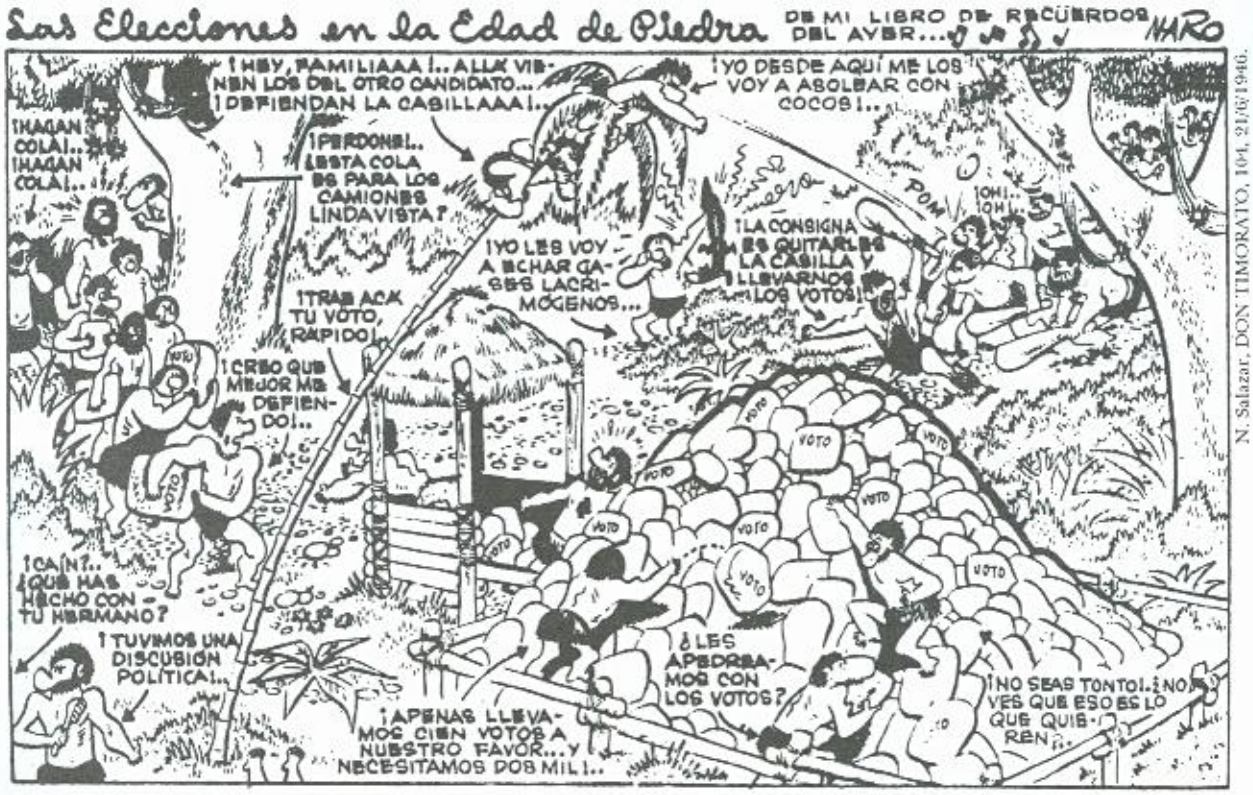
Algunas revistas de humor cultivan la sátira de las costumbres.

Cadena M., DON TIMORATO, 18/1/1946.



N. Salazar, MUÑECOS, 10/10/1946.

El sexenio de Miguel Alemán también tiene sus "ahuizotes", pero en la "modernidad" la caricatura política deviene lambiscona.



N. Salazar, DON TIMORATO, 104, 21/5/1946.

Como García Cabral en los tiempos de *Multicolor*, Narayanath Salazar pone su gráfica renovadora al servicio de las dudosas causas de sus editores.

N. Salazar, MUÑECOS, 9, 28/2/1945.

N. Salazar, MUÑECOS 9, 28/11/1945

México al Día incursiona en el cómic avergonzándose del medio, y pese al buen desempeño de los dibujantes, el producto resulta extemporáneo: más literatura ilustrada que historieta.

El *Semanario Enciclopédico Todo*, fundado por Palavicini, que a fines de los años treinta dirige Arturo Cisneros Peña, no llega al suplemento, pero en 1937 publica hasta cuatro historietas en cada número. Una de ellas, *Sherlock Holmes*, es ejemplo privilegiado de vasos comunicantes entre los medios. El personaje de Conan Doyle, ampliamente difundido en folletines y retomado por Rafael A. Pérez en un radioteatro transmitido diariamente a las doce de la noche por la XEW, se traslada a la historieta con el mismo argumento de la versión radiofónica. Al mismo tiempo el semanario publica *La Diosa Verde*, con textos de A.F.B. y dibujos de Arias Bernal, quien se oculta tras las iniciales A.A.B., y también los trabajos del joven pintor poblano Pablo Alméndaro, recién llegado a la capital, que no se avergüenza de ser monero y firma con su nombre las series de género gótico e interesante dibujo a lápiz *La Enterrada Viva* y *Drácula o el Vampiro de Transilvania*.

Estos temas terroríficos no llegan a la historieta directamente de la literatura, donde está su origen, sino a través del cine y de las representaciones de la compañía teatral Misterio, especializada en obras del género conocido como *Mistery Plays*. A mediados de los años treinta esta empresa pone en escena, entre otras obras,

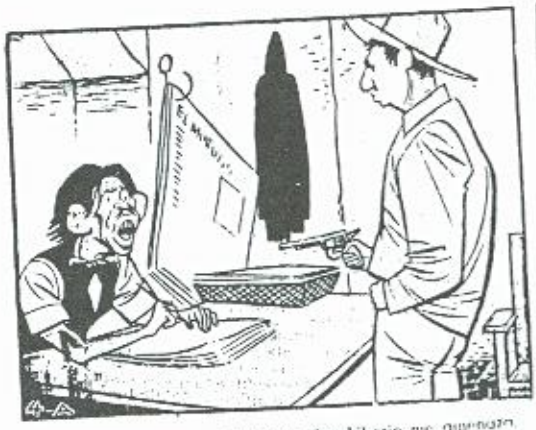
VIDA Y MILAGROS de Don ESTOLANO

POLITICO DE CONVICCIONES

textos de: FERMIN

dibujos de: NARAYANATH

N. Salazar, EL DUENDE DE LA CATEDRAL, 5/12/1945.



—Tú me amenazas, Estolano, don Liborio me amenaza, el DIENTON me amenaza. Esto es el verbo amenazar.

—Pos ya lo sabes. O publicas lo que te he dicho y lo que dice el rábel que te dije o te clavo [illegible]

—Lo publicaré, que remedio, pero ya [illegible] a ir con el Presidente.

EL MURMULLO DE SAN BARTOLO

SEMANARIO SEMANAL

LOS VENERABLES PADRES DEL CANDIDATO ESTOLANO, FUERON CALUPNIADOZ.

Hemos sabido en buen [illegible] que don Juan Pedro nos ha [illegible] trece años productor de cintas [illegible] para el [illegible] y la señora Gloria Pérez digna esposa, era modelo no solo de padres si no de mamás [illegible] y esposas [illegible] y [illegible]. El apodo de La Borrega le vino porque [illegible] quinos "lanas".

LOS POBRESITOZ CALUPNIADOZ

HABLA EL CANDIDATO ESTOLANO

Pueblo de San Bartolo de Los Montes.

Los columnistas que [illegible] dicho de mis padres, han sido invenidos por el Partido [illegible] Municipal y por El DIENTON, para desmoronarme a los ojos de ustedes. Ya le [illegible] a Don [illegible] que [illegible] Don [illegible] que [illegible] explotando a todos los [illegible] tantos de el [illegible] como lo [illegible] el actual Presidente Municipal.

Estolano Pedro y Pérez

LES GUSTE O NO LES GUSTE, LES CUADRE O NO LES CUADRE, ESTOLANO ES CU PADRE

—Oria, Lopitos, dígale al jefe de la policía que meta en la cárcel a Sebastianito y que luego me busque al MOCHO y le digo que lo espero en la tardecita en mi casa, pero que entre por la puerta de atrás, pá que nuaiiie le note.

—Está bien, señor Presidente.

—He mandado al llamado el MOCHO, al [illegible] la tor de [illegible] de la [illegible] de San Bartolo.

—Pues [illegible] Presidente.

—Te he llamado pa que sepas que Estolano se mi está alborotando, hoy en el "papel" de Sebastianito nos echa [illegible] al Dientón.

—Entonces, [illegible] quiere, le hará callarse el hocico pá siempre. Nosotros no dice.

La Diosa Verde, con Isabelita Sánchez Peral, y *Drácula*, en la que Carlos Villarias repite en el teatro Arbeu el papel de vampiro que lo hiciera famoso en la versión castellana de la película *Drácula* de George Melford.

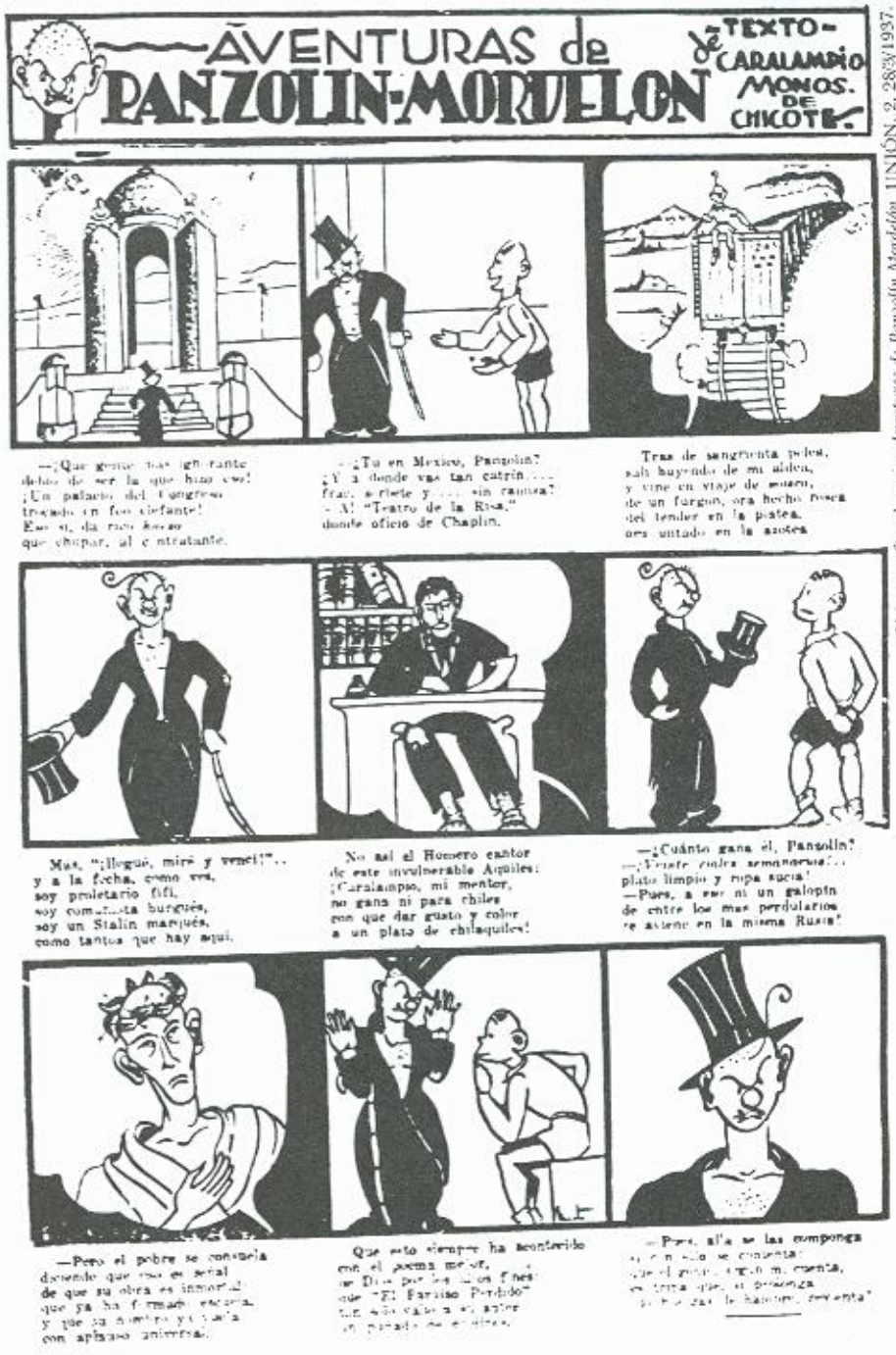
Así, el conde de Alméndaro se inspira en un Villarias teatral, que repite al Villarías cinematográfico, que a su vez es una calca de Bela Lugosi, cuyo personaje está remotamente inspirado en el de Bram Stoker, quien sigue la huella de una leyenda rumana, etcétera, etcétera.

La fiebre por las historietas dura poco en esta revista y para 1940 ya sólo publican cómics Carlos Sandoval, con su serie paródica *Romeo y Julieta*, protagonizada por gallos y gallinas, y el caricaturista político Inclán, en su sección *El Cartón de la Semana*.

Otras revistas de información general que en este periodo incluyen algunas historietas son: el semanario *Hoy*, dirigido por Regino Hernández Llergo, en el que Rafael Ybarra realiza sus *Acuarelas de la Semana* con temas políticos; *Actualidades*, que publica *Chencho, su Vida y Milagros*, con textos de Pío Lobo y dibujos de Chafalmeras; *Nuestra Revista*, con la serie infantil *Cuentos del Abuelito*, que posiblemente dibuja Arias Bernal; y la revista *Mañana*, de Regino Hernández Llergo —aparecida en 1943 al suspenderse *Hoy*— en la que el dibujante español Salvador Bartolozzi, con la colaboración de su esposa Magda Donato, se hace cargo de la Sección Para los Niños que incluye nuevos episodios de la historieta *Aventuras de Pipo y Pipa*, que el autor había publicado en la revista madrileña *Estampa* antes de exiliarse.

En la prensa de caricatura política no podían faltar las historietas. Las hay en las revistas anticardenistas *El Detalle*, publicada por Rafael M. de Pinillos en 1939, y *El Bisnieto del Ahuizote*, del mismo año, que dirige Salvador Delgado. En ambas los dibujantes guardan el anonimato y el ilustrador de la segunda firma con el seudónimo Blakamán. Estas publicaciones son de circunstancias, y por tanto efímeras, pero seis años después, al aproximarse una nueva sucesión presidencial, las revistas de caricatura política reverdecen y con ellas las historietas más o menos militantes.

En 1944 el periodista Jorge Piñó Sandoval funda el semanario humorístico *Don Timorato*; según Rius, "con dinero de Mi-



Chicote y Caralampio, *Aventuras de Panzolín Mordelón*, UNIÓN, 2, 28/3/1937.

Rimas anticomunistas que parecen inspiradas en los poemas proletarios de Salvador Novo.

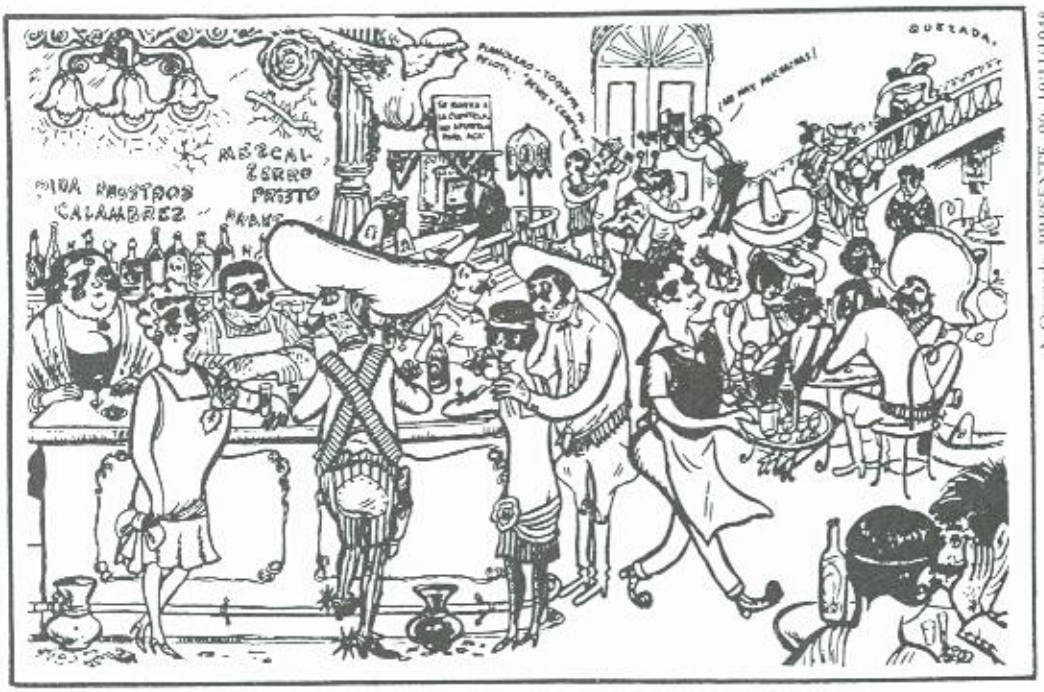
Cómics políticos esperanzadamente alemanistas en esta revista saturada de publicidad bancaria.

Lili, PRESENTE, 25, 23/12/1948.

Un autoaplauso del semanario que dirige Piñó Sandoval.

A. Quezada, PRESENTE, 6, 11/8/1948.

Como el presidente es intocable, cuando la *res publica* no anda la culpa es de funcionarios menores.



A. Quezada, PRESENTE, 20, 10/11/1948.

Quezada ha dicho que no sabía dibujar. Una viñeta basta para desmentirlo.

LA DOLARIZACION

Por GARCIA CABRAL

Ante el problema monetario, PRESENTE le pidió al genial Ernesto García Cabral que interpretara lo ocurrido. Una hora después entregó la siguiente historieta, explicando: "La locomotora es la devaluación y la cafetera es la tendencia a cotizar los productos en dólares".

—¡Estas condenadas hay que matarlas desde chiquitas!

E. G. Cabral, PRESENTE, 8, 26/8/1948.

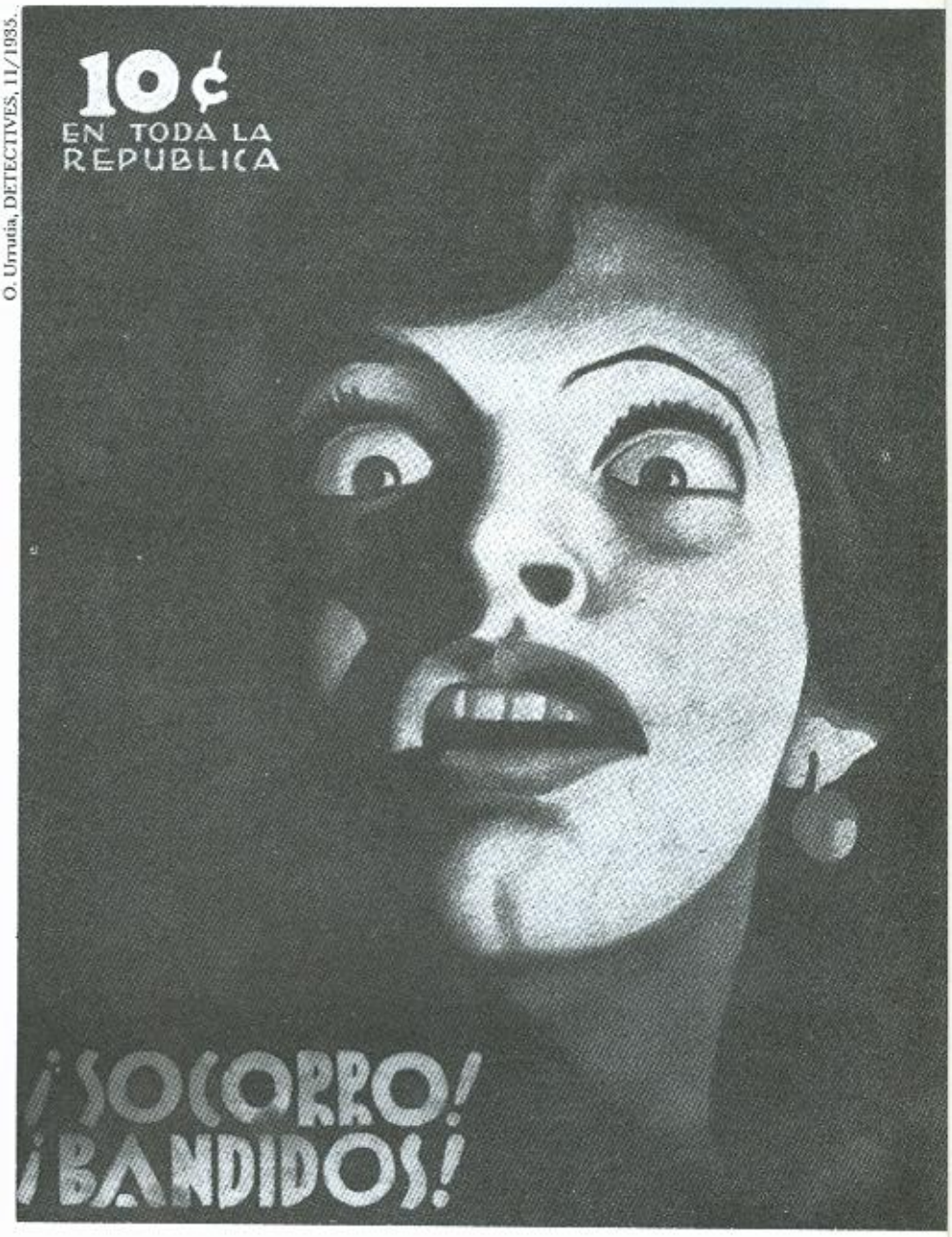
Historieta de doble lectura que exige atender a la explicación.

PAQUIN

El leído semanario
de los niños, feneció;
también el pobre bajó
al terreno funerario.
Ni enfermedad ni dolores
al gran PAQUIN han matado,
sólo a la tumba ha bajado
asqueado
de sus mil imitadores!

FUTURO, 54, 8/1940.

En el artículo que ilustra este cartón, César Ortiz escribe: "Abandonados a la influencia callejera y vulgar de la historieta, quisieron encontrar en Almazán a su Superhombre o a su Charro Negro...".



O. Urrutia, DETECTIVES, 11/1935.

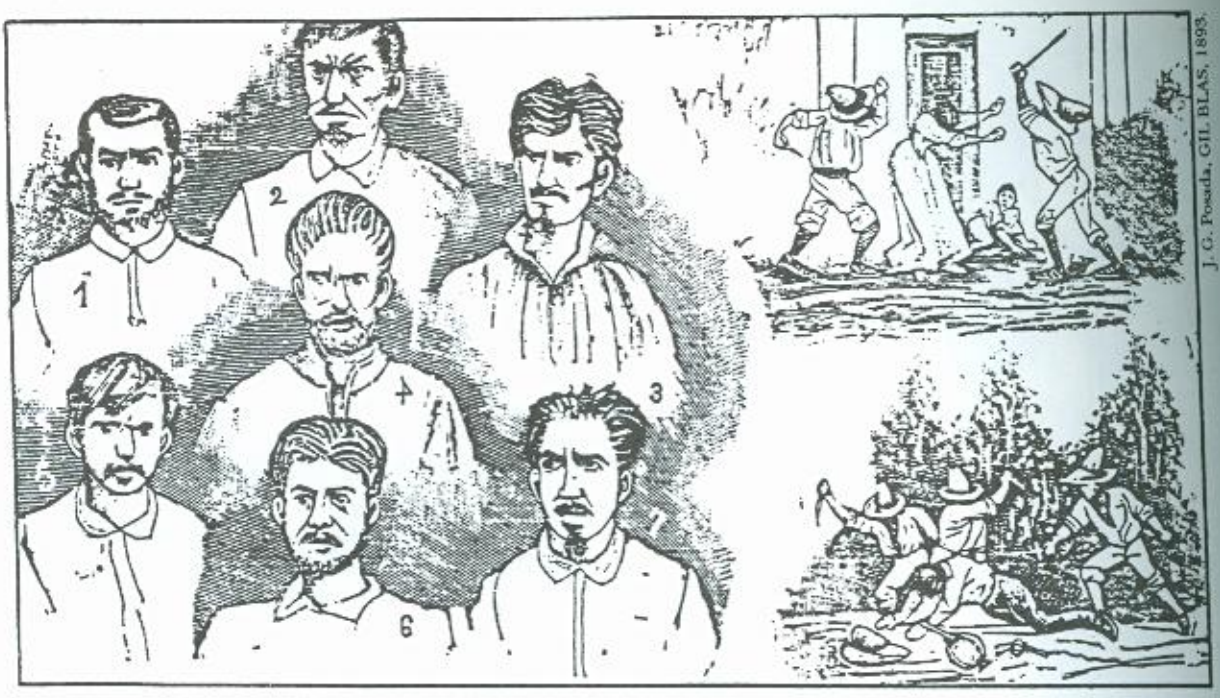
guel Alemán". Presionado políticamente para que acendre el alemanismo de sus colaboradores, Sandoval renuncia en los primeros meses, ocupando su lugar el más sumiso, Carlos León. La coordinación gráfica corre por cuenta del dibujante Cadena M., quien además realiza casi todas las portadas.

Colaboran en el semanario plumas como las de Salvador Novo, Renato Leduc y Antonio Robles, y publican cartones cuando menos treinta dibujantes, desde el consagrado García Cabral hasta principiantes como Alberto Isaac. Pero la calidad de la revista está lejos de corresponder a la abundancia y categoría de sus colaboradores. *Don Timorato* carece de proyecto editorial; es una simple suma —poco selectiva— de artículos humorísticos, cartones e historietas, amontonados sin ton ni son. Y es que el semanario es una publicación electorera, sin más propósito que hacer leña del candidato Ezequiel Padilla, labor mercenaria que estimula poco la creatividad.

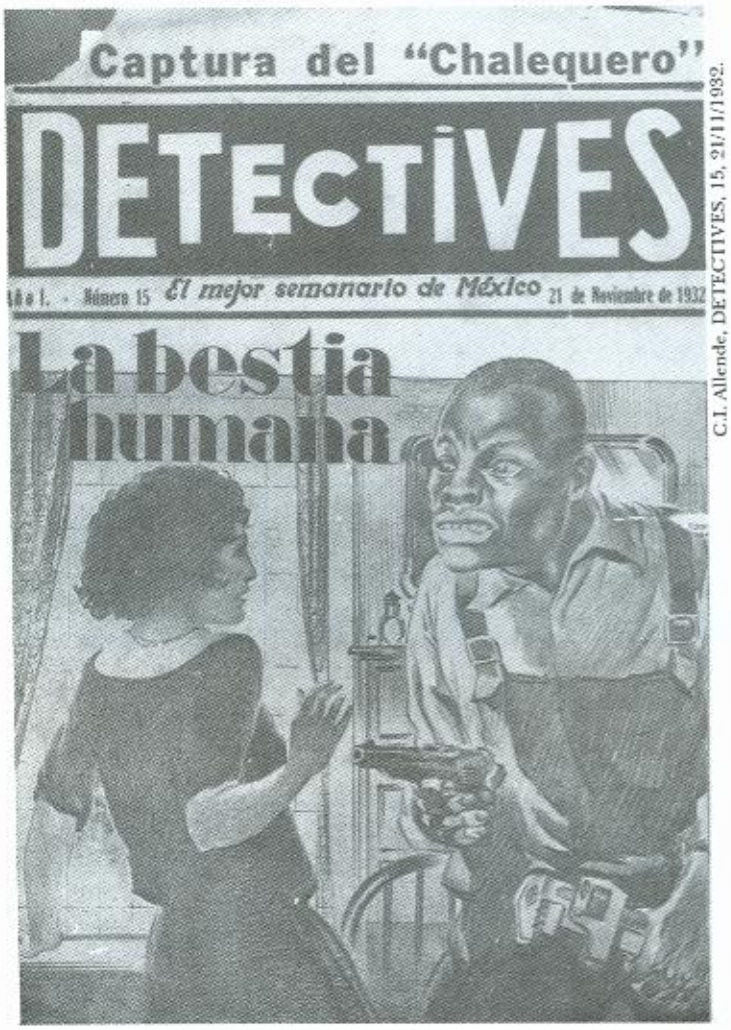
Con todo, hay en *Don Timorato* trabajos rescatables. Entre ellos algunas historietas de Narayanath Salazar (Naro), Alberto Isaac, Manuel Morán y Jorge Puga, así como del exiliado español López Rey y el chicano De la Torre.

Otra revista de caricatura política coyuntural y oportunista es *Muñecos*, semanario de Editorial Salcedo, dirigido por Ignacio V. Ortega. Esta publicación alemanista es tan pobre y dispersa como la de Carlos León, y sólo se salvan algunas excelentes caricaturas de Gonzalo Becerra —muerto prematuramente poco después— Caloca Valle, Álvaro Ruz y Pérez Casas; así como los innumerables trabajos de Narayanath Salazar que se prodiga en ésta y casi todas las revistas ilustradas de la época. Las historietas de *Muñecos* corren por cuenta de Naro, seguido de lejos por Morán, Ramírez y Eduardo Ferrer.

En 1945 aparece también *El Duende de la Catedral* —"Semanario intransigente de crítica social y política"— dirigido por



Posada alimenta profusamente la perversa pasión popular por los rostros del crimen.



El reportaje policiaco cosmopolita y la nota roja histórica de acá, se dan "un quién vive" en las páginas de "El mejor semanario de México".

TODO, 4/5/1939.

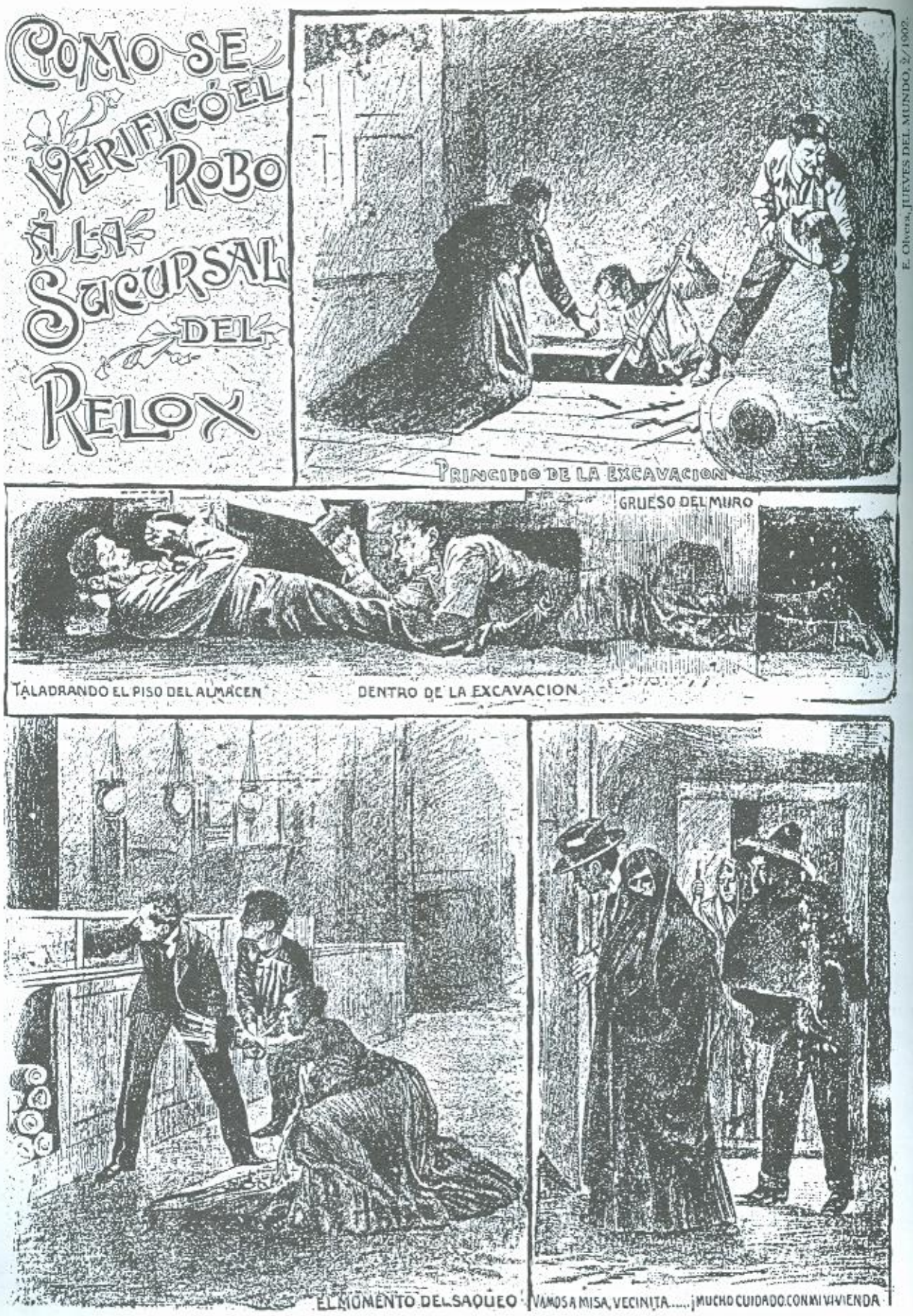
Las galerías criminales de la nota roja —incluyendo los apodos— harían las delicias de Lombroso.

Aviña Jr., REVISTA DE POLICÍA, 106, 1/1950.

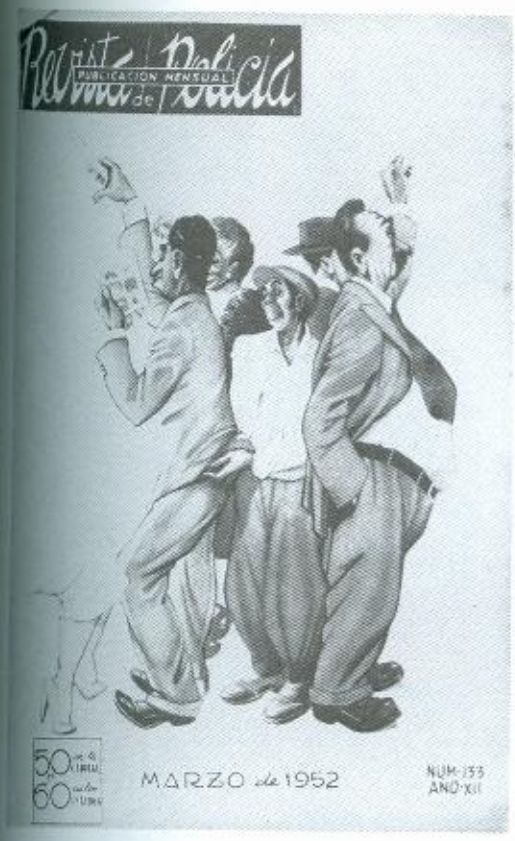
El "Órgano Oficial de la Jefatura de Policía del Departamento del Distrito Federal" no podía dejar de incluir historietas. Su dibujante de planta es el poco inspirado M. Aviña Jr.

TODO, 4/5/1939.

Este es el "souteneur" que vino a México a conquistar el título de Rey del Hampa.



La crónica policiaca ilustrada conquista lectores para el periodismo comercial y moderno que a principios de siglo impulsa Reyes Spíndola.



REVISTA DE POLICÍA, 133, 3/1952.

TODO, 159, 22/9/1936.

Otrora técnica de ediciones elegantes, el rotograbado se pone al servicio de la literatura de banqueta.

Salvador Delgado. Si *Don Timorato* y *Muñecos* se pretenden modernas, *El Duende...* es un remedo de las publicaciones políticas de principios de siglo. Y si las primeras son francamente alemanistas, ésta espera "con verdadera ansiedad... sumarse a las huestes de la oposición..." Pero don Salvador "no se siente autorizado para tal actitud, puesto que la oposición... no tiene cabeza", y no le queda más que sumarse al vituperio de Padilla y al alemanismo por omisión. Como era de esperarse, el caricaturista de *El Duende...* es Narayanath Salazar, que en esta revista, además de publicar cartones, ilustra una buena historieta enderezada contra el caciquismo político a la mexicana: *Vida y Milagros de Don Estolano, Político de Convicciones.*

En 1948 Piñó Sandoval lanza una nueva revista: *Presente*, que ya no aplaude al candidato Miguel Alemán... sino al señor presidente, aunque critica a sus infieles colaboradores. El equipo de caricaturistas está formado por Arias Bernal, Ángel Zamarripa —que aquí firma con el seudónimo Ali-México—, Abel Quezada y Alberto Huici. Lo más interesante del "Semanario a la mexicana" son los trabajos de Quezada, colaborador de *Paquín* desde 1936 y

Devars y Demetrio, MAGAZINE DE POLICÍA, 109, 27/1/1941.

Actores improvisados y escenarios naturales hacen que el ríspido rostro del México profundo se asome en fotohistorias de corte neorrealista.

Un policía discutido pero legendario, transformado en protagonista de historieta.

creador de *Máximo Tops*, que en *Presente* introduce un nuevo tipo de cartón cuyo eje no son los dibujos sino el texto.

En el panorama de las revistas políticas no podían faltar las publicaciones clericales. Hemos mencionado ya las revistas de historietas de Buena Prensa, pero también los órganos doctrinarios de la Iglesia ponen el cómic al servicio de la cristiandad. *Unión*, "Órgano oficial de la Confederación Nacional de Asociaciones Piadosas", aparecido en enero de 1937 y dirigido por José A. Romero, es una revista austera dedicada a combatir el comunismo y sus aliados en nombre de la doctrina social de la Iglesia. Pero en la última página publica la serie de historietas *Aventuras de Panzolín-Mordelón*, con textos de Caralampio y monos de Chicote, en los que se ridiculiza a los revolucionarios de ocasión con apoyaturas rimadas como ésta:

Más, "llegué, miré y vencí!"
y a la fecha, como ves,
soy proletario fifí,
soy comunista burgués,
soy un Stalin marqués
como tantos que hay aquí.

Pero no todo es política en la vida, también hay pasión deportiva y las publicaciones especializadas, que comienzan a surgir en los inicios del decenio de los treinta, a mediados de la década asocian el atractivo del futbol, los toros y el box, con el nuevo interés por las historietas. Ya hemos mencionado que Herrerías comienza a publicar cómics en *Mujeres y Deportes* y que García Valseca lleva las series de sus moneros estrellas al diario especializado *Esto*. También *La Afición*, primer semanario deportivo fundado en 1931, publica por algún tiempo la serie boxística *Pies Planos* de Joaquín Cervantes Bassoco.

A. Cortés y R. Ocola, MEXICO AL DIA, 616, 1/11/1954.

A. Audiffred (dibujo), VEA, 222, 1/1939.

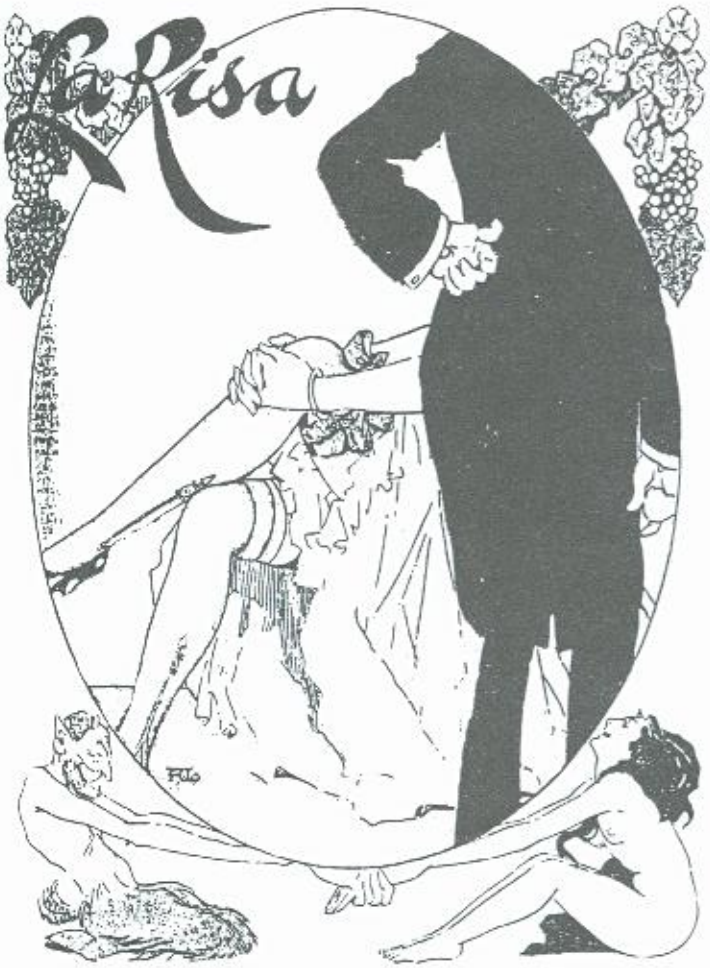
EL DESNUDO en el Arte

Fotografía y dibujo se asocian en las publicaciones sicalípticas modernas.

A. Martín, ALARMA, 28, 19/3/1951.

El maridaje entre historietas y lujuria es prolífico y duradero.

A. Martín, VODEVIL, 49, 9/5/1953.



R. Lillo, LA RISA, 15/4/1911

Gevaert, VEA, 24, 12/4/1935.

Hay títulos que son un manifiesto.

VIDA ALEGRE, época VI, año XIV, núm. 742, 1/1934.

Xavier Navarro (El Pato Cenizo), famoso autor de teatro de revista, es también un perseverante promotor del erotismo de papel.

VEA, 58, 1/2/1935.

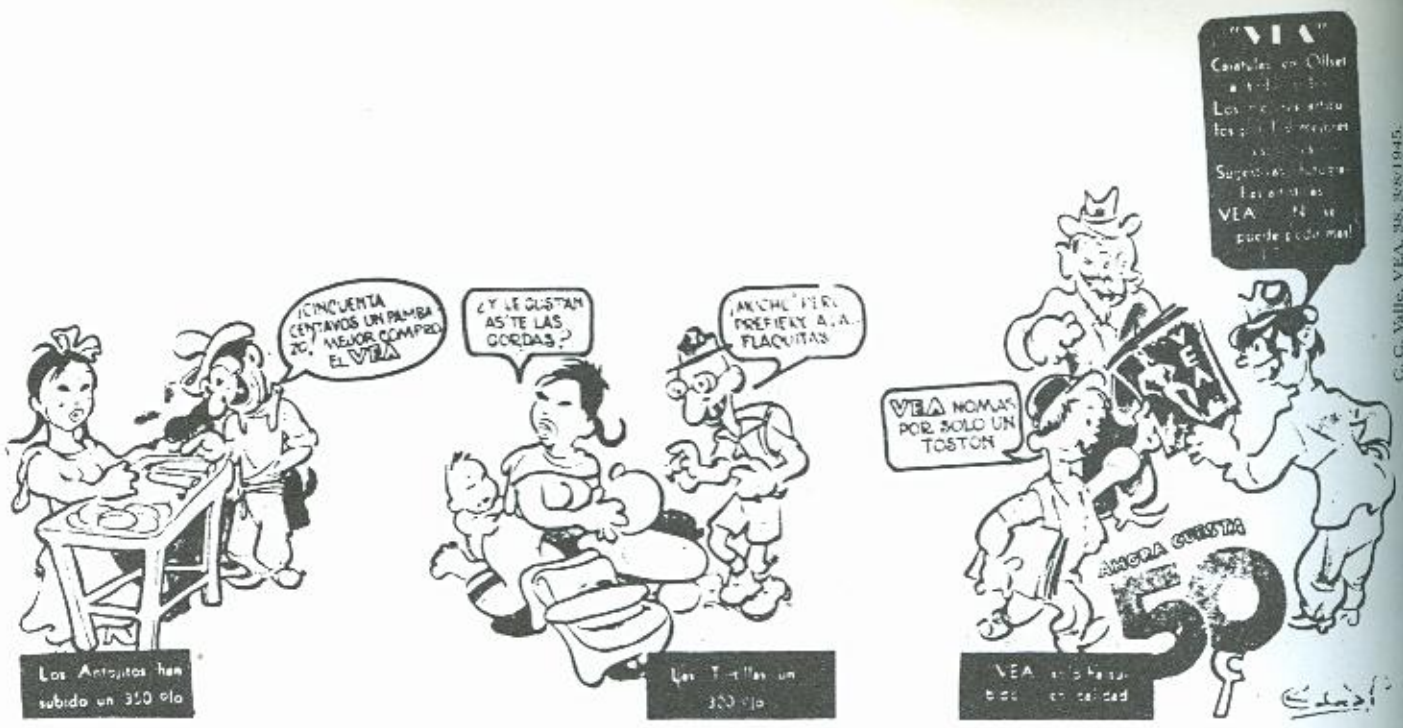
Fotos, Paramount; poema, J. S. Flores, *VEA*, 47, 20/9/1935.

¿Cuál de los temas de esta doble página interesaría más al proletariado "realmente existente"?

A. Audiffred, *VEA*, circa 1940.

C. Berra, *VEA*, 30, 5/7/1935.

Una rubia alivianada pero aburrida y un destape folclorizante documentan los gustos varoniles de la época.



C. C. Valle, VEA, 38, 8/8/1945.

Las revistas especializadas en nota roja de corte moderno surgen a principios de los años treinta y llegan para quedarse. Y no es que, por naturaleza, el mexicano esté obsesionado por la muerte, la desgracia o el espectáculo de la maldad humana. Lo que sucede es que para el lector arrabalero o campirano, que vive al filo del crimen o del desastre, la contemplación impresa de "hechos de sangre" ratifica que —provisionalmente— las víctimas o los culpables son los otros. Las catástrofes en cuerpo ajeno testimonian la propia sobrevivencia y los rostros de los criminales confesos prueban irrefutablemente que somos inocentes o, cuando menos, que seguimos impunes.

Entre las revistas de crímenes y desastres ajenos que exorcizan los propios, sobresale *Detectives* —"El mejor semanario de México"— de Salvador Martínez Mancera, que comienza a aparecer en agosto de 1932. La publicación contiene nota roja histórica como "La Trágica Muerte de Blanquet"; nota roja cosmopolita proveniente de servicios norteamericanos y franceses; nota roja local como "Palpitaciones de Underworld", que escribe Ganimard, y nota roja ficción representada por las aventuras del detective mexicano Pancho Chávez, obra de la pluma de Nick Carter. Las truculentas portadas corren por cuenta de Islas Allende y a veces del joven Óscar Urrutia, quien además ilustra la sección *Palpitaciones*... y se encarga de la nota roja monera con la tira *Don Chepe y Míster Puff... Notables Policías.*

VEA, 145, 8/1935.

Voyeurismo castrense.

Años después aparece *Magazine de Policía*, semanario "completamente ajeno a los cuerpos de seguridad pública", que tiene por lema "Señalar las lacras de la sociedad es servirla". La revista, dirigida por Demetrio Medina, comienza a publicarse en enero de 1939 y su dibujante de planta es también Óscar Urrutia, autor de número-

G. Becerra, VEA, 80, 24/5/1946.

Chistes viejos como excusa para exhibir "changuitas" a la última moda.

A. Audiffred, VEA, *circa* 1939.

A. Audiffred, VEA, *circa* 1939.

sas ilustraciones, eventuales portadas y una larga serie de historietas, entre las que destaca *Popocha el Guardia*.

El *Magazine de Policía* publica sistemáticamente fotohistorietas que, al igual que los cómics de Urrutia, son de tema criminal, con pretensiones testimoniales y texto en apoyaturas. Los autores de algunas de estas fotonovelas precursoras son el guionista R. Lara y el fotógrafo especialista en desnudos femeninos Adrián Devars Jr.

Otra publicación de tema criminal es *Revista de Policía*, "Órgano oficial del personal de la Jefatura de Policía del Distrito Federal", que da fe de su seriedad profesional con la inclusión de artículos de criminalística como "La dactiloscopia a su alcance". La revista institucional es más aburrida y solemne que el magazine "ajeno de los cuerpos de seguridad pública", pero tampoco desprecia las historietas. El dibujante de planta es M. Aviña Jr., quien resuelve sus temas policiacos con dibujo realista.

En 1950 aparece el semanario *Alarma*, de Mario Jiménez, que combina hechos de sangre, desnudos "artísticos" e historietas. El dibujante es Mariño Ruiz, creador de *Los Charros del Bajío* y *El Charro Negro*. En *Alarma* Mariño publica un refrito de estas series titulado *El Alazán Negro*, y también *Yolanda*, historieta precursora de la cachondería sadomasoquista a la mexicana.

En nuestro país el maridaje entre historieta y lujuria ha sido largo y prolífico. En el despegue de las revistas de monitos, en la segunda mitad de los años treinta, la prensa picante está de capa caída, pues el presidente Cárdenas promulga la Ley Azul, por la que se cierra el sicalíptico teatro

A. A. Bernal, VEA, 20, 12/11/1937.

El Brigadier Arias Bernal es uno de los primeros dibujantes de la revista *Vea*.

Fotografía: Niuglo, VEA, 298, 326, 29/7/1950.

La ombliguista Brenda Conde se prodiga en la pasarela del Tivoli y también entre las páginas de su semanario predilecto.

Fotografía: Niuglo, Dibujo: Segura, VEA, 326, 10/11/1951.

El monero se suma al fotógrafo para celebrar la exótica belleza de Su-Muy-Key.

A. Audiffred, VEA, *circa* 1939.

Las viñetas "picantes" de Audiffred son crónica gráfica del México nocturno.

N. Salazar, VEA, 80, 24/5/1946

El relativo naturalismo de la "bellas" contrasta con la extrema caricatura de los "feos".

N. Salazar, VEA, 110, 20/12/1946.

G. Ferrer, VEA, 68, 25/1/1946.

La raspa.

N. Salazar, VEA, 64, 1/11/1946.

Cuando no tiene que "vender" anatomías exuberantes y puede ensañarse, la caricatura de Naro se destrampa.

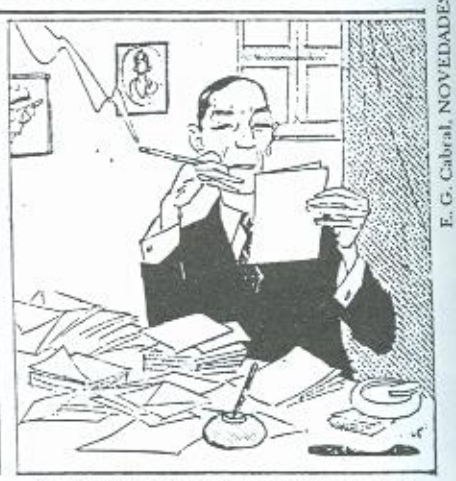
PAPEL Y HUMO, 12, 1/1933.

CONSAGRADOS POR LA FAMA

-Agustín Lara-

Agustín Lara—caso desconcertante de intuición musical—nació en la tierra cálida y heroica de Veracruz. Desde muy pequeño, en la quietud de la sala hogareña, gustaba de tocar con un dedo las teclas del piano bilvanando melodías populares que su madrecita escuchaba con teologal delectación.

Continúa el más popular de los compositores mexicanos que su canción predilecta es "Rosa", apretada ofrenda de emoción y recuerdo para una bella mujer. La compuso en plena juventud y en un piano que le facilitó don Agustín Arroyo Ch. Y con el autor, están de acuerdo millares de sus devotos.



El músico-poeta recibe centenares de cartas, en su mayoría pertenecientes al sexo femenino. Cierta ocasión tuvo en sus manos una misiva perfumada que decía: "Te quiero como nadie" y la epístola no llevaba seudónimo ni firma. Como quien dice, un derrame de ingenuidad y de inocencia, ¿no es así?...

Entre los recuerdos de su vida plena de agitación y de triunfos, hay uno que jamás podrá olvidar. Cuando el señor Presidente de la República hermana de El Salvador lo recibió en ese país hospitalario como al representante musical de la Tierra Azteca, Lara experimentó una emoción inborrable.

Agustín Lara admira en los hombres la gratitud y en las mujeres el talento. Es un aficionado a la lucha brava que no pierde festejo y ha escrito gallardos pasos dobles para los principales diestros nacionales. Se le ve también en los grandes partidos de fútbol, en los cabarets de moda y en los teatros de revista y comedia. En su casita de la Colonia Cuauhtémoc, reúne frecuentemente a sus íntimos, y tras los paréntesis de arte, la contagiosa alegría y el derroche de buen humor, se brinda con la insustituible cerveza Monterrey tipo "Lager".

Amante alegre de la música, la cerveza Monterrey escucha por igual el moderno "swing" en el baile elegante que la romántica serenata provinciana. Pone calor en la voz del novio que canta bajo las bugambilias: hace "segunda" a los cancioneros que recorren bajo la luna, las calles pueblerinas.

Siempre cordial, festiva, sabe y entona corridos y canciones. Su esencia es la alegría. Y la derrama generosamente al son de una guitarra o a los compases ultramodernos del último foxtrot.

"MONTERREY" es mi cerveza

EN SU NOMBRE LLEVA LA FAMA

CERVEZA LAGER MONTERREY

Dos célebres bohemios, el Flaco de Oro —personaje— y el Chango Cabral —dibujante— se asocian para vender cerveza.

Sugestión enviada por la señorita Aurora Santiago R., de Ciudad Las Casas Chis. Premio: $10.00 en mercancía de High Life.

Cansada doña Pancha de los sinsabores que diariamente le ocasiona su idolatrado aunque travieso retoño, decide poner punto final a la situación, internándolo en uno de los mejores colegios de la capital.

Y haciendo a un lado su proverbial avaricia, empieza a dar curso legal a sus enmohecidos ahorros, comprando desde luego sus predilectas telas a cuadros, para confeccionar con ellas las ingeniosas creaciones que habrán de formar el emitro de Pinito.

Con lágrimas en los ojos y mal reprimidos sollozos, madre e hijo emprenden la marcha hacia el plantel, pensando la atribulada señora que tan doloroso paso tendrá algún día su merecida recompensa.

Incontables fueron las recomendaciones que doña Pancha hizo al director, a fin de que su heredero único se viera exento de las burlas y mortificaciones a que son sometidos los colegiales novatos.

Sin embargo, el alumnado recibió con gran alborozo al tímido Pinolito, y en menos que canta un gallo lo bañaron y lo sarandearon de lo lindo, sin hacer caso de sus protestas.

Por la noche, una vez que Pinito se hubo dormido, le escondieron toda la ropa que llevaba al plantel, dejándole tan sólo el remedo de pijama que en esos momentos tenía puesto.

A la mañana siguiente no hallaba qué hacer el infortunado Pinito. Todos sus compañeros se disponían ya a entrar a sus clases y él todavía estaba en su cama sin atreverse a exhibir el desliguro que portaba.

De pronto tuvo una idea salvadora: pedirle a uno de los mozos que telefoneara a su tía Chepa rogándole que viniera en su auxilio trayéndole alguna ropa para salir de tan angustiosa situación.

Con la rapidez del rayo llegó doña Chepa al colegio, llevando bajo el brazo un paquete que, según los maliciosos condiscípulos de Pinolito, debía contener una nueva remesa de los mamarrachos de doña Pancha, pero ...

...grande fue su asombro al ver salir del dormitorio a Pinito estupendísimamente vestido de pies a cabeza. Huelga decir que no sólo no volvieron a molestarlo, sino que desde ese día lo vieron con la admiración que causan todos los niños vestidos en el Departamento Juvenil de HIGH LIFE!

G. Butze, *Pinito Pinole*, MÉXICO AL DÍA, 270, 1/4/1940.

Como Juan Bautista Urrutia, Germán Butze presta sus monitos a la promoción publicitaria.

C. Berra, HOY, 6/1/1938

C. Buize, MÉXICO AL DÍA, 4/1938.

Apolo, se clausuran las "casas de masaje" y se proscriben algunas revistas de desnudos. Sin embargo, la primera época de la revista *Vea*, semillero de historietistas más o menos lúbricos, corresponde a estos años; y en los cuarenta y cincuenta las publicaciones cachondas se multiplican. Se impone pues una mínima crónica. Las primeras historietas sicalípticas mexicanas aparecieron durante el porfiriato, en revistas como *La Risa*, *Frivolidades*, *México Galante* y la lujosa pero efímera *El Chile*. Posteriormente el autor del género chico Javier Navarro, conocido como el Pato Cenizo, lanza el semanario *Vida Alegre* que contiene picardías autóctonas, pero también reproduce material de la revista catalana *Pepitu*. *Vida Alegre* tiene una trayectoria prolongada, aunque discontinua, y en su última época el Pato Cenizo se asocia con el fotógrafo Devars. De los inicios de los años treinta son *El Malora*, *Juan Lanas* y, algo posterior, *Forma*, revista de "desnudo total", publicada por el español Mendoza, dueño de una librería especializada en textos eróticos y sadomasoquistas. También durante los años cardenistas aparecen *Venus* y *Natura*, de tiraje reducido, pues no pueden circular por correo.

Heroínas de caras ficciones infantiles promoviendo el azote de las dentaduras.

En noviembre de 1934, Luis G. Peredo, con la colaboración del fotógrafo César, publica *Vea* —"Semanario moderno"—, en formato medio tabloide. La revista contiene crónica de espectáculos, artículos literarios y, sobre todo, inquietantes fotografías de segundas tiples y *vedettes* en paños menores. Publica también numerosos chistes, cartones y algunas historietas. En su primera época los dibujantes son Rafael Ybarra, Salvador Patiño y Arias Bernal.

A fines de los treinta Peredo vende la revista a la Cooperativa de Fotógrafos y Fotograbadores, y *Vea* pierde impulso, comienza a trabajar con números rojos y finalmente desaparece.

En 1944 la Editorial Salcedo, que poco después publicaría la revista de historietas *Figuras*, lanza de nueva cuenta el semanario *Vea* ahora bajo la dirección de Emiliano Zambrano. En su segunda época la revista conserva sus características iniciales, pero el equipo de dibujantes se amplía y renueva. Publican cartones e historietas, entre otros: Gonzalo Becerra, Pérez Casas, Melchor Peredo, Narayanath Salazar, Gillo Martínez, Seguee, Morán, Cedillo y un dibujante realista, Eduardo Ferrer, quien realiza biografías de toreros en forma de historieta titulada *Cartones Taurinos*. El autor más interesante es Naro y también son de él los cómics picantes de estilo más personal. Entre sus trabajos destaca la serie *En el Meritito Infierno*, con guiones de Armando Anguiano, quien desarrolla una crónica satírica de la farándula mexicana.

En estos años de efervescencia monera las historietas brotan en todas partes, y no podemos terminar esta incompleta pero ya agotadora reseña sin documentar el cómic publicitario. La habilidad mercadotécnica de Ernesto Pugibet, dueño de la cigarrera El Buen Tono, nos dio el primer historietista profesional mexicano: Juan Bautista Urrutia. Desde entonces cómic y propaganda comercial permanecieron unidos. En los años treinta destaca una revista dedicada exclusivamente a la publicidad: *Papel y Humo*, patrocinada desde 1932 por la Compañía Manufacturera de Cigarros El Águila. Desde sus primeros años la publicación se dedica casi por completo a la promoción de los hábitos fumatorios sin distinción de clase, sexo o edad.

Sorpresivamente *Papel y Humo* permanece, y para 1935 tira 120 mil ejemplares,

G. Butze, MÉXICO AL DÍA, 215, 12/1937.

es un éxito comercial y puede reclutar como articulistas a figuras prestigiosas como Manuel M. Ponce y José F. Elizondo (Pepe Nava).

Por esos años la historieta se ha puesto de moda y la publicación de la cigarrera lanza la serie *Papelín y Fumina*, realizada por Mínimo, que relata las aventuras de dos infantes de nombres nicotínicos. También aparecen en *Papel y Humo* historietas de Facha que anuncian a todo color los cigarros Casinos.

La pareja ranchera formada por Chema y Juana nace en 1932, protagonizando una campaña publicitaria de polvos efervescentes, y alcanza la fama como emblema del popularísimo *Cancionero Picot*. Esta pareja rural se aparta del modelo impuesto en los años veinte por ductos como el de Mamerto y Ninfa o Macario y Petronila. Comparados con las crueles caricaturas del matrimonio que eran usuales, Chema y Juana resultan excepcionalmente bien avenidos, y su galanura y civilidad contrastan también con la habitual visión de lo rural como sinónimo de fealdad y barbarie. El duradero éxito del dueto se explica, quizá, porque Chema y Juana proyectan una imagen no denigratoria de lo campirano, pero se debe, también y paradójicamente, a dos factores asociados a la modernización que se inicia en los años treinta: el desmesurado crecimiento de la publicidad (en este caso sintomáticamente orientada a la sustitución de remedios tradicionales —bicarbonato— por medicinas de patente) y el *boom* de los cancioneros, subsidiario del auge radiofónico y discográfico de la música popular. Chema y Juana aparecen en chistes, decoran calendarios, animan *sketchs* radiofónicos y son protagonistas de numerosas historietas publicitarias. El creador gráfico de los personajes, o cuando menos el que con más frecuencia firma los dibujos, es César Berra, precoz monero, que en

G. Sánchez, HOY, 3/1939

Unguentos y pomadas afectos a la publicidad historietada.

G. Sánchez, NOVEDADES, 10/8/1937.

G. Butze, TODO, 232, 18/1/1940.

G. Butze, MEXICO AL DÍA, 1/4/1940.

1919, y con sólo 13 años de edad, fuera coautor de una de las primeras tiras mexicanas publicadas en los diarios: *Vida y Milagros de Lorín, El Perico Detective*.

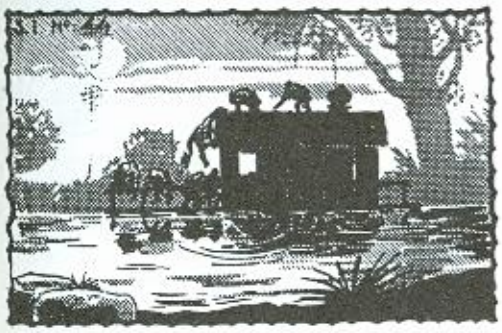
El cómic propagandístico se multiplica, llegando a extremos surrealistas en series como la que patrocina el Banco Capitalizador de Ahorros, S.A., y publicado por entregas sucesivas en *Mujercita*, que lleva por título *Ahorromino Capitalizondo*. Pero sin duda el monero publicista más importante de la época es Germán Butze, que se foguea como dibujante en numerosas series de propaganda comercial. Es de Butze la caricatura del General Popo, que publicita a una famosa fábrica de llantas; son suyas algunas de las tiras, firmadas con el seudónimo S.T. Alivia que exaltan las virtudes curativas del Linimento de Sloan; y también muchas de las que promueven los beneficios del Ungüento Antiséptico del Dr. Bell, firmadas por Kas K. Bell. Pero el trabajo comercial más creativo de este dibujante es el que patrocina la tienda de ropa para caballero High Life, para la que Butze realiza cientos de historietas de una

Historieta Cómica

Chema y Juana Personajes Creados por la **Sal de uvas PICOT**

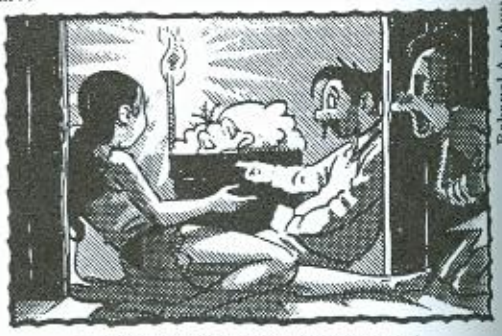
Chema y Juana EXPLORADORES

TEXTOS *A. Rubanal* DIBUJOS DE JORGE AGUILAR



—¡Nos han dejado sin plovisiones!
—Creo debemos hacerles guerra
pos estos changos son retragones.
—En los velorios siempre hay gorrones;
recuerde, chata, por nuestra tierra.

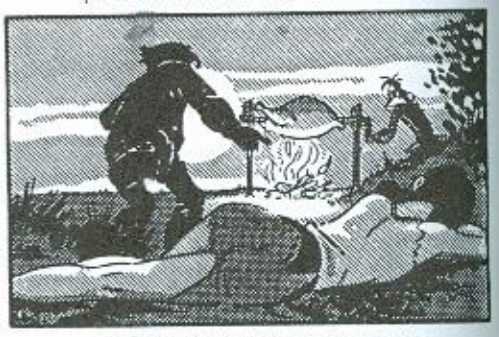
—¡Ya, pelen gallo! ¡Menuda lata
están armando con su boruca! . . .
—¡No les de palos como a piñata!
—¡A poco quere que les de, chata,
un cafe negro con su peluca! . . .



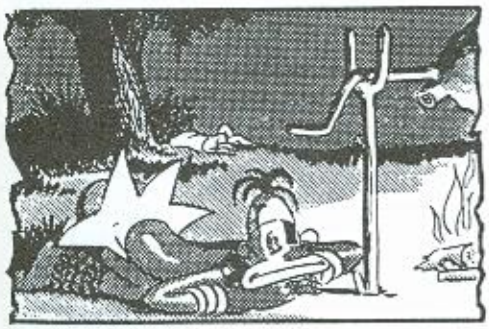
—¡Jué el de los changos un gran asedio!
—¡Yo tengo hamble! —¡Yo igual que tu!
—¡De hallar comida, ora no hay medio!
—Pos, mi chatita, no hay mas remedio
que el almorzarnos a este "Nandú."

—¡No, no, don Chema; no sea inhumano;
no se lo coma; por favor no! . . .
¡Jué el "Nandu" ese, casi un cristiano!
Aunque "haiga" sido mi mero hermano,
hoy "atriopotago" me quelvo yo! . . .

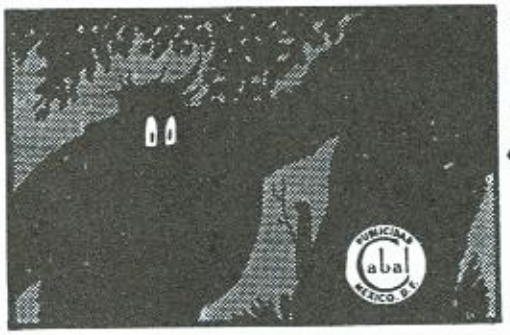
—Viejo, las penas aun se me atoran.
Sus ojos lloran, segun toy viendo.
al ver las brasas que el cuero doran.
—Pos si, Juanita, mis ojos lloran.
Pero mi panza se está riendo. . . .



—"Chalchiquelite," pon harto empeño,
porque aun le falta más de una hora:
pronto a la lumbre echa otro leño. . . .
Mientras echemos, viejita, un sueño
pos tata asado para la aurora. . . .



Se fué la luna tras de la loma:
"Chalchiquelite" siente algo feo
y empalagado con el aroma
cierra los ojos y se desploma
entre los brazos del dios Morfeo.



¡Se ha oscurecido la verde alfombra:
se oye una risa; un ¡jà, jà, jà! . . . .
La risa alada el cielo escombra
y de la noche surge una sombra. . . .
¡El caso es grave! ¿Qué pasará? . .

—¡Vea, don Chema, qué ha sucedido!
¡Despierte, viejo, ya salió el sol!
¡Al pajarraco se lo han comido! . . .
—¡"Chalchiquelite," que ha sucedido?
—Me estoy asando tambien, siñol. . . .

Rabanal A. y Aguilar, Jorge. *Chema y Juana*.

La india bonita y el charro galán proponen una imagen civilizada, guapetona y levemente sexi de lo rural.

sola plana. En 1935, cuando comienza la serie, los personajes son Gorgonio —el económico— y poco después Gorgojo; a partir de 1936 aparecen los protagonistas definitivos: el niño Pinito Pinole y el fifí Memo Migaja. En Butze, como en Urrutia, el compromiso mercadotécnico no está reñido con el ingenio y es compatible con un eficaz trabajo historietil. De hecho entre sus personajes comerciales y los héroes de sus historietas más personales, como *Los Supersabios* y *Pepe el Inquieto*, hay muchos puntos de contacto.

La publicidad no siempre es comercial y al servicio de la empresa privada, también promueve causas justas. En los años treinta las agencias del Estado desarrollan campañas propagandísticas de carácter social, con la colaboración destacada de los pintores y dibujantes agrupados en el Taller de Gráfica Popular (TGP). El taller se funda en 1938, a raíz de la disolución de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y por iniciativa de Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal, quienes habían sido miembros de la Sección Artes Plásticas. Gracias a esta agrupación las búsquedas juveniles de los fundadores de la Escuela Mexicana de Pintura en la línea de la gráfica multicopiada, relegadas por el auge de la pintura mural, recuperan su impulso animadas por una nueva generación de artistas plásticos.

La difusión entre los campesinos de los precios oficiales de los granos básicos, que adquiere el Comité Regulador del Mercado de Subsistencias, cuenta con el apoyo del TGP, y autores como Alfredo Salce y Jesús Chávez Morado realizan carteles con historietas donde se alerta al campesino "contra los acaparadores que eternamente te explotan".

C. Berra, CANCIONERO PICOT, S/F.

César Berra realiza los cartones e historietas de Chema y Juana que ilustran el *Cancionero Picot*. En otras publicaciones los dibujos son de Jorge Aguilar.

José

A. Zaler, en TGP MÉXICO, 1949.

Fotografía: J. Vollmer

L. Méndez, En TGP MÉXICO, 1949.

El Taller de la Gráfica Popular tapiza con sus imágenes multicopiadas las esquinas más plebeyas de la ciudad. Sin embargo, cultiva poco el lenguaje de la historieta, inadecuado para la técnica de cartel. Aquí dos ejemplos excepcionales.

El grabador Alberto Beltrán, miembro del Taller de Gráfica Popular, incursiona en el dibujo periodístico y ocasionalmente en la historieta.

TENGO QUE LLEGAR ANTES DE QUE SEA TARDE....
CONTINUARA EN EL PEPIN DE MAÑANA

DE CÓMO LOS PEPINES SE VOLVIERON CHICOS, COTIDIANOS, PRIETOS Y LACRIMÓGENOS

A. Casillas, *Miseria*, PAQUITO GRANDE, circa 1950.

El nacimiento, esplendor y decadencia de los pepines abarca algo más de dos decenios. Entre 1934, año en que Francisco Sayrols publica *Paquín*, y mediados de los años cincuenta, cuando *Chamaco* y *Pepín* desaparecen y *Paquito* y *Paquín* cambian de carácter, se cumple el ciclo histórico de las revistas de muñequitos de corte tradicional. En la segunda mitad de los cincuenta, los monitos de series múltiples desarrolladas en entregas sucesivas devienen marginales y comienza el reinado de los tomos de historietas noveladas y del *comic book*.

En este lapso ocurren hechos fundamentales: las revistas de monitos se consolidan en el mercado, surge y se desarrolla una poderosa industria editorial especializada, el consumo de historietas se transforma en hábito popular masivo, se configura un nutrido gremio de profesionales y nacen los estilos, tratamientos y líneas temáticas características del cómic mexicano moderno.

Este proceso tiene como premisa la ampliación del alfabetismo, hunde sus raíces en un ambiente cultural popular en el que se entreveran los diferentes medios de comunicación masiva, va acompañado de una rápida acumulación de capital en la industria periodística y se expresa en un impetuoso torrente de historietas cuyo cauce principal mana de tres grandes editoriales, pero también se alimenta de múltiples afluentes menores como las secciones de monitos de los diarios, suplementos y revistas misceláneas, las publicaciones de historietas más o menos marginales y los cómics efímeros.

De todo esto nos hemos ocupado en apartados anteriores, y más adelante abordaremos algunos géneros, series y autores relevantes. Pero antes debemos esbozar las líneas de fuerza y tendencias generales de la historieta durante este periodo.

Cualquier acercamiento a la lógica inmanente del abigarrado paisaje historietil de fines de los años treinta y durante los cuarenta es arriesgado y, por fuerza, simplificador, pues en esos años coexisten y se yuxtaponen las tendencias más diversas.

El lenguaje del cómic es de por sí maleable y los moneros recién llegados lo manejan con libertinaje y desparpajo; el público, virginal e inédito, es insaciable y

A. Gutiérrez y C. del Paso, *Don Proverbio*, PEPÍN, *circa* 1946.

Flores, Casillas y Gutiérrez; tres clásicos de los monitos mexicanos de estilización realista que se foguearon en los pepines durante los años más luminosos de la historieta nacional.

F. Flores, *Gitanillo*, PEPÍN, 1943.

da para todo; lo forman neolectores en blanco, sin prejuicios, que devoran por igual historietas en formato tabloide o portátiles; monitos de aparición semanal, bisemanal o cotidiana; series risueñas, aventureras o melodramáticas; impresas a color o en tintas negras, sepias, azules o verdes. Corren tiempos de fundación y descubrimiento y se concluye que los niños demandan cómics adultos y los mayores también consumen series infantiles; las historietas didácticas devienen delirantes; las rosas, sicalípticas; las historias femeninas se tornan viriles, y las viriles, sensibleras. En el permisivo mundo de las historietas se entreveran todos los géneros, se cruzan estilos y se traslapan tiempos históricos y espacios geográficos en gozosa promiscuidad. Los personajes mueren y renacen, cambian de nombre, de cara o de sexo, transitan de una historieta a otra. En los pepines todo puede suceder y todo sucede.

A. Casillas, *Miseria*, PAQUITO GRANDE, *circa* 1950.

La reconquista

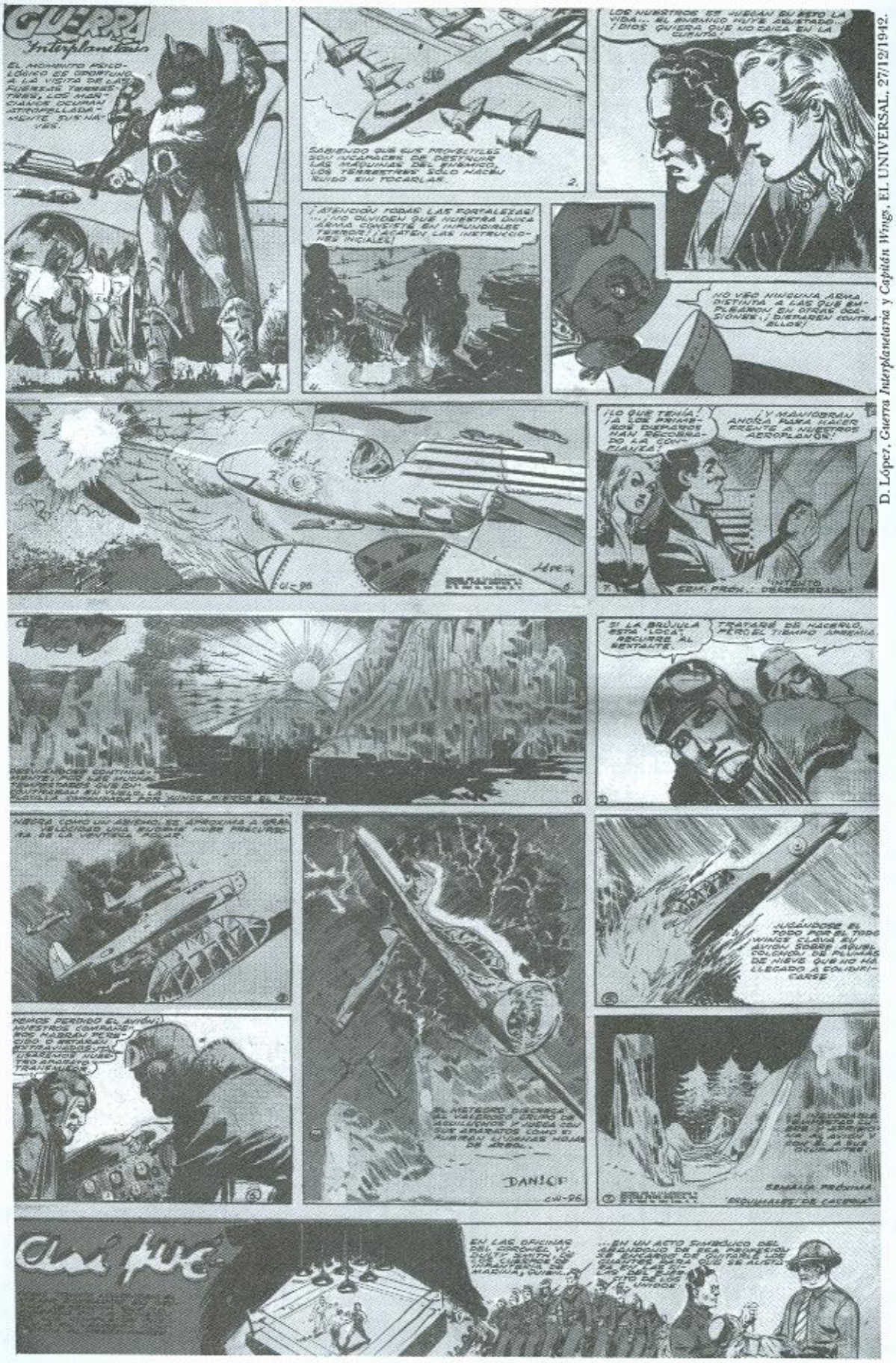
Hay, sin embargo, un cierto orden subyacente y cursos más o menos identificables. Primero lo obvio: con el nacimiento de los pepines se invierte la tendencia malinchista de los años anteriores y para fines de los treinta y durante los cuarenta la inmensa mayoría de las historietas que se publican en México es de factura nacional.

En la tercera década del siglo, la primera generación de moneros locales había logrado liberar por un tiempo algunos espacios en los diarios y suplementos dominicales, pero en los primeros años treinta los cómics importados ya son de nuevo dominantes. Para explicar esta derrota hay que considerar los bajos costos del material proveniente de los sindicatos extranjeros, la indudable calidad de sus series y la vocación cosmopolita de las clases medias ilustradas lectoras de periódicos.

Las primeras revistas industriales de historietas también empiezan con importaciones, pero pronto los editores descubren que el nuevo público —masivo y popular— es capaz de consumir productos nacionales más o menos miméticos, y sustituyen algunas importaciones con trabajos semejantes realizados por dibujantes locales. Es la época en que José Guadalupe Cruz firma *Rolf Stern* y sus personajes se llaman Sally, Best, Dick o Brenty.

Con el tiempo se descubrirá que el lector mexicano de historietas tiene —o desarrolla— una sensibilidad específica, y si bien acepta con gusto las series importadas, también se apasiona por historias con sabor local, personajes identificables y tratamientos autóctonos. Ejemplos de un cómic no sólo hecho en México, sino a la mexicana, son las series humorísticas de Gabriel Vargas, Rafael Araiza o Bismarck Mier; las historias deportivas de Ramón Valdiosera, Bassoco o Flores; los melodramas arrabaleros de José G. Cruz o Manuel del Valle, y la tierna sensiblería de Yolanda Vargas y Antonio Gutiérrez para mencionar sólo algunos.

Para los años cuarenta los moneros mexicanos ya vuelan con alas propias; no sólo dominan la mayor parte de las publicaciones, también manejan con soltura sus propios estilos y líneas temáticas. Los clásicos son los clásicos, y se sigue abrevando en Foster, Raymond y Caniff; pero los nuestros ya tienen confianza en sus fuerzas y la copia es creativa, innovadora. En unos años más comenzará a haber clásicos mexicanos y los nuevos moneros se inspirarán, también, en Pancho Flores, Antonio Gutiérrez o Arturo Casillas.

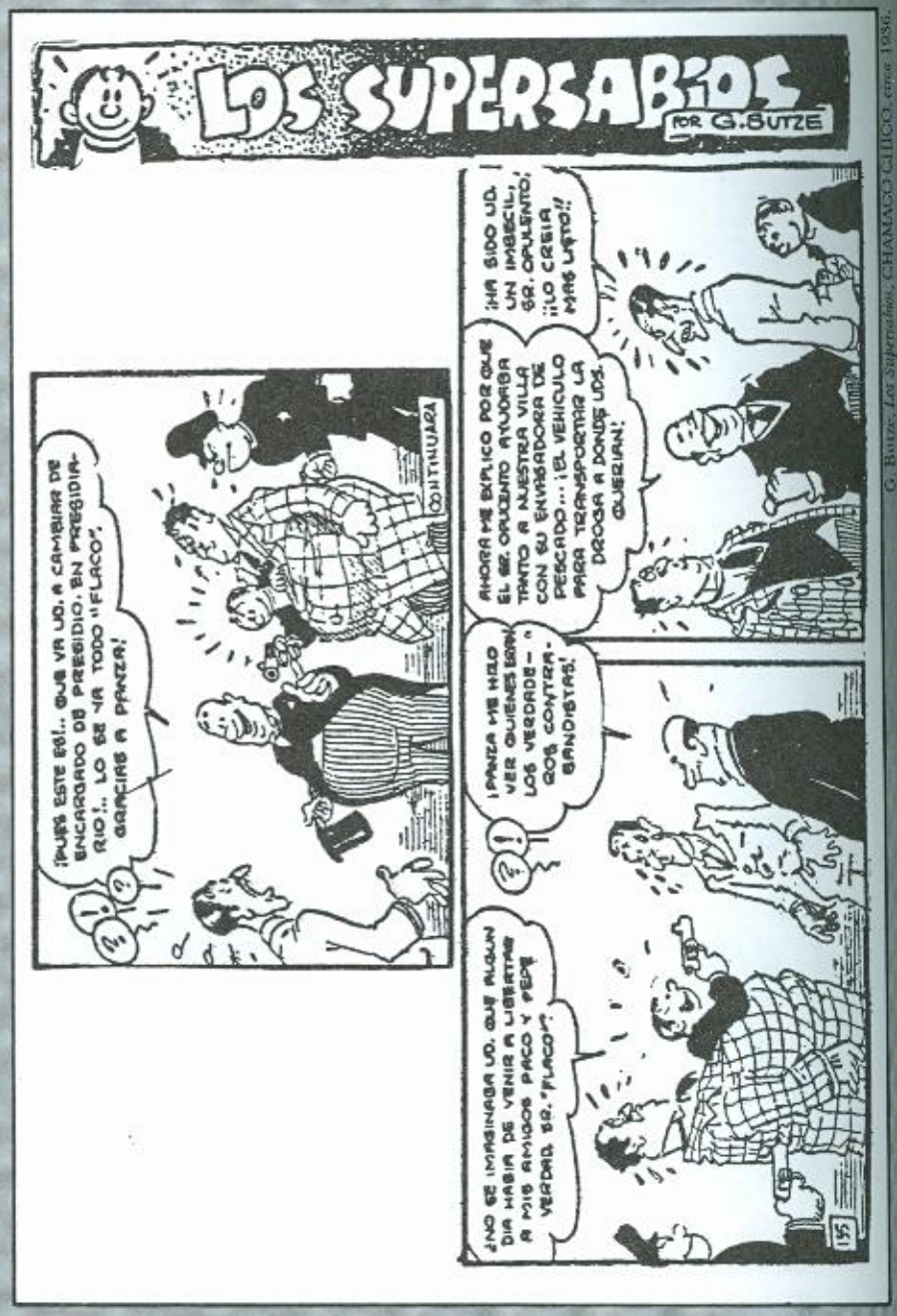


D. López, *Guerra Interplanetaria* y *Capitán Wings*, EL UNIVERSAL, 27/12/1942.

Dibujantes creativos, como Daniel López, se explayan en los anchurosos suplementos dominicales.

Vidas Anónimas, PAQUITO GRANDE, 1704, 2/2/1947.

Las revistas de monitos grandes lo son en verdad, y al trasladarse a ellas historietas de otro formato resultan diseños abigarrados como éste.



G. Butze, *Los Supersabios*, CHAMACO CHICO, enero 1956.

Al principio, acomodar en revistas de bolsillo historietas dibujadas para otros formatos conduce a montajes aberrantes.

A diferencia de las secciones de historietas de los diarios y suplementos, que arraigan en México a través de *dailies* y *sundays* importados, con participación modesta y efímera de moneros locales, el *comic book* se naturaliza entre nosotros bajo una modalidad más original y propia. Las revistas de monitos o pepines de los treinta y cuarenta no sólo nacen en los rústicos restiradores de dibujantes vernáculos, se distinguen de las extranjeras en tamaño, periodicidad y contenido.

Monitos menguantes

El lenguaje de la historieta tiene principios generales, pero a las leyes de la narrativa dibujada las condiciona también el vehículo particular en que transcurre cada serie. El espacio, el tiempo y el ritmo de las aventuras de papel están acotados por las características físicas de su medio específico: dimensiones de la página, extensión de los capítulos, periodicidad de las entregas y técnica de impresión.

El sentido y desarrollo de la historieta mexicana resulta, entonces, inescrutable si no se confronta con los cambios en las características de las publicaciones que la contienen. Y en el periodo que nos ocupa, los vehículos de los monitos nacionales mudan drásticamente de formato y periodicidad.

Al transitar de sus ámbitos natales —diarios y suplementos— al *comic book*, las historietas ganan autonomía pero pierden espacio. Ciertamente las *dailies* siempre fueron pequeñas, pero los espléndidos dibujantes que desplegaban fastuosas composiciones en las amplias páginas de los *sundays*, se sienten acorralados en el formato medio tabloide de las revistas especializadas. Aunque a la larga la historieta aprenderá a aprovechar las nuevas dimensiones, en un principio autores como Foster, Hogarth y Raymond viven el cambio como retroceso formal y decadencia estética.

En México, la primera generación de historietistas modernos también se forja en diarios y suplementos, pero la mayor parte de sus miembros no transita al *comic*

A. Casillas, *Isabel de Lancaster*, MUÑEQUITA, 1952

Los buenos dibujantes se crecen ante la reducción. En estos ejemplos Casillas muestra distintas formas de utilizar bien las pequeñas planas de los pepines chicos.

book y por tanto no resiente el cambio de dimensiones. Carlos Dionisio Neve y Hugo Tilghmann, quienes habían explorado con excelentes resultados las posibilidades plásticas de las holgadas páginas dominicales, se mantienen al margen de las revistas de monitos. Salvador Pruneda trasvasa a *Don Catarino*, con todo y familia, de las grandes hojas de *El Heraldo* a las pequeñas páginas de una revista de muñequitos, pero entre una y otra versión transcurren más de treinta años, y, además, el estilo de Pruneda no demanda grandes espacios. También Juan Arthenack pasa de los diarios a las revistas especializadas, pero *Adelaido el Conquistador* se siente cómodo en los pequeños fascículos, pues había nacido tira y nunca incursionó en el gran formato de los dominicales.

Sin embargo, también la generación de dibujantes mexicanos que se inicia profesionalmente en las revistas de monitos se enfrenta a un drástico cambio de dimensiones, pues si bien los primeros pepines adoptan el formato medio tabloide de los *comic book* norteamericanos, pronto se desdoblan en versiones más pequeñas, y en los años cuarenta las revistas de historietas en tamaño cuarto tabloide dominan el mercado.

Los paquines, paquitos, pepines y chamacos, chicos, con un formato vertical más o menos estándar de 13 centímetros por 16, resultan, al principio, claustrofóbicos, y en cuanto a las dimensiones están más cerca de las *dailies* que de los *sundays*. De hecho una de sus páginas es equivalente a una tira, aunque con otra distribución de

las viñetas. Dibujantes como Germán Butze y Bismarck Mier, que publican tanto en el diario *Novedades* como en *Chamaco Chico*, diseñan sus tiras diarias con una distribución simétrica de las viñetas que facilita su eventual traslado de una publicación a otra.

Con todo, al inicio la transición es empobrecedora. Las primeras revistas de monitos en tamaño cuarto tabloide contienen algunos trabajos realizados para sus hermanas mayores, y con la reducción las planchas se apeñuscan hasta hacerse ilegibles, o tienen que imprimirse de costado y en dos páginas, forzando una lectura antinatural. Con el tiempo, el formato pequeño se torna habitual y los moneros mexicanos desarrollan un lenguaje adecuado a esas dimensiones: por regla general una página contiene dos viñetas —aunque eventualmente pueden ser tres, cuatro y hasta seis— y es frecuente lo que en otros formatos resulta excepcional; páginas de historieta ocupadas por una sola viñeta.

Si el tamaño reducido y la imagen menos definida de la pantalla de televisión, en comparación con la del cine, se expresan en el predominio de las tomas cerradas y de los primeros planos sobre los planos generales, podría suponerse que los pepines —pequeños y pobremente impresos— privilegian el *close up* sobre la panorámica, el trazo simple sobre el acabado detallista, los pocos personajes sobre las multitudes y el intimismo sobre la épica. Algo hay de eso, pero no siempre es así. Los moneros mexicanos del tiempo de los pepines no cuentan con los espacios holgados que le permitieron a Foster desarrollar la aireada saga de *El Príncipe Valiente*, que propiciaron el barroquismo vegetal y anatómico del *Tarzán* de Hogarth y que hicieron posible la composición dinámica de las *space operas* de Raymond; pero autores como Casillas y Flores logran deslizar los escenarios abiertos de las batallas medievales o el ancho mundo de la piratería en las estrechas páginas de sus publicaciones. Los grandes de las revistas pequeñas demuestran que todo cabe en un pepín sabiéndolo acomodar.

La historieta más rápida del mundo

Si al espacio de las historietas lo condiciona el tamaño de la página, su tiempo —discontinuo— está acotado por la extensión y periodicidad de las entregas o capítulos. Los primeros cómics modernos combinan la continuidad de sus protagonistas con historias que concluyen en una sola plancha. Estas series están constituidas por episodios cerrados y la sucesión de las entregas no implica, por lo general, desarrollo dramático. Con las series abiertas de múltiples capítulos engarzados por el tradicional "continuará", las posibilidades narrativas del género se amplían notablemente. Más tarde, el *comic book* y la historieta en libros permitirá extensos desarrollos en una sola entrega conclusiva, o historias de "continuará" formadas por capítulos de mayor envergadura, revolucionando con ello de nueva cuenta el lenguaje historietil.

La extensión de las entregas condiciona, pues, la estructura narrativa de las historietas, y entre la tercera y la cuarta décadas del siglo esta dimensión fundamental se modifica sustancialmente. Los primeros cómics mexicanos de protagonista fijo, publicados en diarios y suplementos, son planchas conclusivas; pero pronto series como *Don Catarino y su apreciable familia*, de Salvador Pruneda, adoptan el "continuará" y se hacen abiertas. Otras, como *Segundo I Rey de Moscabia*, de Carlos Neve, son abiertas desde su inicio y otras más como *Chupamirto*, de Acosta, o *Nagulas y Laburio*, de Hugo Tilghmann, están formadas exclusivamente por planchas conclusivas.

Con la generalización de las revistas de monitos, las historietas de gran fondo —abiertas y por entregas— se convierten en la estructura narrativa dominante, y el ámbito de los cómics que concluyen en una sola plancha queda reducido a las historietas que aparecen en revistas miscelánea y algunas de las que se publican como tiras en los diarios. Son pocos los moneros mexicanos con vocación por el *gag* y las pequeñas narraciones cerradas: Jesús Acosta, cuyo personaje Chupamirto sólo aparece en tiras; Guerrero Edwards, con sus tiras y planas de *Chicharrín y el Sargento Pistolas* y de *Pirrucha*, y unos cuantos más. Pero aun ellos incursionan algu-

R. Valdiosera y N. Salazar, *Oreja y Rabo*, PINOCHO, *circa* 1943.

Todo cabe en un pepín chico; incluso páginas con cinco y seis viñetas, como éstas en las que Valdiosera y Narayanath se dan el lujo de intercalar mensajes al lector. sin perder el paso.

na vez en el inevitable "continuará". Acosta en la serie abierta *Los Berruga* y Edwards en cortos periodos de la larga saga de *Chicharrín*.

El flujo narrativo de las series por entregas depende de la extensión de los capítulos. En los cómics publicados en diarios y suplementos, las dimensiones habituales son la plana, la media plana y la tira. En las revistas de monitos, en cambio, la extensión es flexible y en principio puede ser mayor, pues por lo general los fascículos tienen 36 páginas o más. Sin embargo, los pepines están integrados por diversas series y habitualmente a cada una le corresponden alrededor de seis páginas. Así, nuestros héroes dibujados de los años treinta y los cuarenta tienen una vida sincopada, interrumpida cada quince o veinte viñetas por el inapelable "continuará".

Las aventuras de *El Flechador del Cielo*, *Los Charros del Bajío*, *Adelita y las Guerrillas*, *Águila Roja* y *Los Superlocos* transcurren a tirones, pues en cada entrega debe haber arranque, desarrollo y una encrucijada final que remita al siguiente capítulo. Los mejores narradores de nuestra historieta son amos del "continuará"; verdaderos maestros del suspenso capaces de generar expectativas cada seis páginas. Para ello recurren a tramas ilimitadamente barrocas y apelan a un libertinaje argumental que les permite sacar a sus héroes de los peores atolladeros en un par de viñetas y conducirlos a una nueva situación límite en unas cuantas más.

"Hay que crear un clima de interés para llegar al clímax de la historia... y sostenerse ahí para subir el tiraje", señala el guionista y dibujante Ramón Valdiosera. Y sus series siguen al pie de la letra el postulado. La tensión dramática puede lograrse de dos maneras: prolongando una situación límite cuyo desenlace, siempre inminente, se pospone una y otra vez, o multiplicando y diversificando los motivos del suspenso. Valdiosera es maestro en ambas fórmulas: en la historieta taurina *Oreja y Rabo*, un toro-villano es entrenado para asesinar al protagonista, Joselito, cuando éste tome la alternativa como matador, pero el clímax se retrasa reiteradamente y la amenaza pende sobre el novillero durante cerca de treinta capítulos, equivalentes a más de mil viñetas; en cambio, en la serie de aventuras orientales *El Ladrón de Bagdad*, Valdiosera mantiene el interés por el camino inverso: multiplicando frenéticamente los peligros e introduciendo nuevos y aterradores villanos cada diez o doce páginas.

J. G. Cruz, *Sheik Jaliva*, PAQUITO GRANDE, 1712, 2/3/1947.

Los créditos y la presentación de este fotomontaje —que en *Pinocho* ocupaban más de dos episodios— caben en una sola página de *Paquito Grande*.

La extensión de las entregas condiciona la estructura narrativa del cómic, pero el ritmo de la historia depende, también, de la frecuencia de su aparición. Los héroes de papel cobran vida una vez al mes, cada quince días, semanalmente o en lapsos

aún más cortos, y, como veremos, esta cadencia determina su mayor o menor intimidad con el lector.

Las historietas heredan del folletín por episodios el carácter periódico de su aparición, pero en el cómic los lapsos entre las entregas responden a otras convenciones. Una de sus modalidades iniciales, las tiras o *dailies*, es de frases cortas y ritmo rápido; las planchas dominicales, o *sundays*, son de mayor extensión pero menos frecuentes. La aparición del *comic book* permite episodios más largos que los dominicales, pero por lo general la cadencia de sus entregas es más lenta: las revistas de historietas son mensuales, quincenales y sólo excepcionalmente semanales. Esta periodicidad, condicionada por el ritmo de producción de los dibujantes, es la habitual en el cómic extranjero. Los pepines mexicanos son caso aparte.

Nuestras revistas de monitos nacen semanales, o aun quincenales, pero pronto se publican dos o tres veces a la semana y para 1938 las más exitosas comienzan a aparecer todos los días. De esta manera las series de mayor impacto se hacen cotidianas, como las tiras de los diarios, pero mientras que éstas son breves —tres o cuatro viñetas— los episodios de los pepines son mucho más extensos: cuatro, seis y hasta doce páginas en cada entrega.

En este sentido la historieta mexicana de fines de los treinta, y de los cuarenta, es la más rápida del mundo. Y lo es no por la cadencia interna de su desarrollo dramático, sino por la extensión y frecuencia de sus capítulos, que se traduce en un ritmo promedio de más de 40 páginas a la semana que puede llegar a 84 cuando las entregas son de doce planchas cada una. Para lograr estos volúmenes de producción, los moneros locales, que por lo general van al día, tienen que someterse a un ritmo de trabajo frenético y conquistan el poco envidiable mérito de ser los historietistas más prolíficos del mundo. Pero lo que aquí nos interesa destacar es el efecto sobre el lector de este vertiginoso torrente de viñetas.

La necesidad de interrumpir la acción cada diez o quince viñetas deja de ser un molesto handicap para transformarse en rasgo estructural de la narrativa monera.

Mundos entreverados

La posibilidad de asomarnos a la representación de vidas ajenas que transcurren por entregas y paralelas a la nuestra, se inicia con la literatura de folletín y conduce a un entreveramiento de mundos donde ficción y realidad terminan por ser casi indiscernibles. De ahí que los lectores de las aventuras de Sherlock Holmes asuman la existencia del héroe y se rebelen contra Conan Doyle cuando decide darle muerte.

Con los nuevos medios de comunicación masiva el fenómeno se intensifica. Los seriales cinematográficos, que se inician en 1908 con la adaptación del folletín policiaco *Nick Carter*, crean personajes más entrañables para los espectadores que las películas de una sola entrega, y es proverbial que los radioescuchas y televidentes se involucren emocionalmente con las intrigas de radioteatros y telenovelas como si fueran desventuras de parientes o vecinos. Tanto más cuanto estas series son cotidianas y su trama progresa, por lo general, a razón de media hora diaria.

Al aparecer todos los días y en episodios más o menos largos, las historietas de los pepines se cuelan en la vida cotidiana de sus lectores. Millones de fanáticos de los monitos inician la jornada asomándose a

A. Casillas, *Miseria*, PAQUITO GRANDE, circa 1950.

Casillas compone a toda página esta serie que se imprime en formato de *comic book*.

tres o cuatro mundos de ficción, y los avatares de sus héroes predilectos —lugar común multitudinario— son materia de apasionados comentarios durante todo el día.

Los personajes de la política, el deporte y la farándula son —tal vez— de carne y hueso, pero para el hombre de la calle resultan inalcanzables, pues sólo accede a sus vidas a través de los medios de comunicación y bajo la forma de una especie de representación. De ahí que para el mexicano común y corriente, los protagonistas de las historietas no sean menos reales que los otros habitantes del "gran mundo" que le muestran los medios.

Unos y otros son héroes o villanos de papel, vidas apasionantes pero inaccesibles que llaman al disfrute vicario. Para fines prácticos, María Félix tiene el mismo estatuto de realidad que Adelita, el malvado Monje Negro es tan verdadero como Hitler o Goebbels y Don Jilemón Metralla y Bomba tan cierto como Luis N. Morones.

Los lectores de cómics están —quizá— alienados pero no locos. Si toman a los héroes de la historieta tan en serio como a los personajes de la historia, es porque el orden social bloquea el protagonismo popular, y tanto la narrativa de ficción como la historia real se les ofrecen como simple materia de contemplación pasiva. Pero de vez en cuando los espectadores anónimos piden la palabra para intervenir en hechos históricos trascendentes o para tratar de modificar el destino de sus historietas predilectas. Lo segundo es más fácil y también más frecuente.

> Usted es un desgraciado infeliz que vive de Joselito, un héroe muy noble. Se la pasa hiriéndolo y amenazando con que el toro Bandolero lo va a matar. Yo soy carnicero, y le quiero decir que si usted mata a Joselito voy a vengarlo.

Cartas como ésta, recibida por Valdiosera, son el pan de cada día para los moneros delos pepines. Afortunadamente no siempre se trata de amenazas; pero las misivas que sugieren giros argumentales, reaparición de personajes postergados o visitas de los protagonistas al terruño del lector, son alimento cotidiano de guionistas y dibujantes y termómetro preciso de la recepción que está teniendo una serie entre sus seguidores.

A. Tirado, *El Alacrán*, PEPÍN, *circa* 1946.

A. Tirado, *El Alacrán*, PEPÍN, *circa* 1946.

El público se involucra intensamente en las series de aparición cotidiana, pues cuanto más corta es la espera, mayor es el suspenso y la intimidad del lector con los protagonistas.

R. Valdiosera y F. Galindo. *El Ladrón de Bagdad*, CHAMACO CHICO, circa 1940.

Seguir diariamente la pista a cinco o diez abigarradas tramas no es tarea fácil, y de vez en cuando el autor recapitula.

Conscientes del estatuto de realidad paralela que van cobrando sus personajes, algunos moneros aumentan la confusión incorporando a sus historias figuras de carne y hueso. En la serie *Oreja y Rabo*, que nos está sirviendo de ejemplo, el torero que le da la alternativa al imaginario Joselito es un matador real, y las viñetas de la utópica faena las realiza el afamado dibujante taurino Ruano Llopis.

Se trata de un juego. La mezcla de ficción y realidad no llega a la esquizofrenia. Pero es un juego gozoso y necesario; una práctica de evasión participativa y cómplice cuyas reglas son respetadas por moneros y lectores. Es también una vivencia potencialmente crítica, pues, como veremos, tanto el autor como el público acostumbran tomar distancia frente a la narración y sus protagonistas.

Las historietas mexicanas de los pepines constituyen, pues, una intensa experiencia vital para sus lectores gracias, entre otras cosas, a su periodicidad. Los héroes de papel tienen una existencia cotidiana: vigilias de seis o más páginas y la inevitable noche del "continuará" reducida a menos de 24 horas. Las intrigas se desarrollan día tras día y algunas se prolongan por años enteros. Son historietas tan reales "como la vida misma", pero mucho más divertidas.

Hacia el imperio del "café con leche"

> *La realidad es más real en blanco y negro.*
>
> Octavio Paz,
> Casa del Tiempo

Bajo el reinado de los pepines se extiende sobre la historieta mexicana una larga noche de monocromía. Al comienzo fue el arco iris de los suplementos dominicales, y las primeras revistas de historietas incluyeron, todavía, algunas páginas a color. Pero cuando los monitos se masifican gracias a sus precios populares, lo primero que se sacrifica es el número de tiros por pliego y en consecuencia las tintas. El color se reserva para la portada, y no en todos los casos, los interiores son negros, sepias, azules o verdes pero siempre monocromos.

Paradójicamente, la falta de color favorece el verismo. Vivimos, sin duda, en un mundo colorido, pero en el universo de la

representación las cosas funcionan de otro modo y policromía no siempre es sinónimo de realismo.

El cómic moderno nace en los diarios con un colorido de alta calidad que admite tratamientos cromáticos realistas, pero pronto la impresión desmerece y muchos dibujantes optan por el uso expresionista del color. Por su parte, las historietas mexicanas de los suplementos dominicales son policromas, pero también caricaturas irrealistas tanto por el trazo como por los colores planos y convencionales. Así en

F. Flores, *Gitanillo*, PEPÍN, 2059, 1/11/1944.

Los moneros entreveran premeditadamente realidad y ficción. Como en estas páginas, donde el matador de carne y hueso Silverio Pérez alterna con Gitanillo, simple torero de papel.

los primeros cómics, el color se asocia con la distorsión caricaturesca. Al mismo tiempo, en otras áreas de la plástica, la representación "fiel" de la realidad se vincula con las imágenes monocromas.

En los años treinta y cuarenta la fotografía y el cine son sinónimo de máxima fidelidad a lo real, y a través de las películas y en las páginas de la prensa ilustrada nos asomamos a un mundo de blancos, negros y grises. El color no es más que un accidente de nuestra visión cotidiana y trivial; las cosas en verdad importantes, las que nos muestran los medios de comunicación, son monocromas. Posteriormente la generalización del technicolor y de las impresiones policromas de alta fidelidad, revolucionará de nueva cuenta el sentido y la pigmentación de lo real; pero esto no será sino hasta bien entrados los cincuenta. No es casual sino profundamente sintomático que por casi medio siglo toda la humanidad civilizada —es decir con acceso al cinematógrafo— haya soñado en blanco y negro.

La historieta mexicana pierde el color, por razones de economía, al mismo tiempo que incursiona en el dibujo de estilización naturalista siguiendo los pasos de los fundadores norteamericanos del comic "serio". Esta coincidencia refuerza la asociación entre el tratamiento más o menos realista de la imagen y la monocromía de la impresión.

Durante los años cuarenta la mayor parte de las historietas mexicanas son de dibujo realista y casi todas se imprimen a una sola tinta (a excepción de los cómics de corte cosmopolita dirigidos a los suplementos dominicales, que produce el equipo de Tamez). La asociación de realismo y color, habitual en el *comic book* nortea-

mericano desde 1929, tendrá que esperar en México a los años cincuenta y significará una ruptura con la tradición de los pepines.

El surgimiento, generalización y predominio del medio tono en las revistas de monitos, responde tanto a las condiciones materiales de la impresión como a razones de carácter estético. Veamos primero su base técnica.

Las historietas industriales, con tiros de cientos de miles de ejemplares, sólo son rentables si se imprimen en rotativa. Sayrols, que antes de lanzar *Paquín* ya publicaba revistas misceláneas, cuenta con equipo de rotograbado para imprimir su primera historieta. Por el contrario, García Valseca, que se inicia como editor industrial con una revista de monitos, no dispone de maquinaria y los primeros números de *Paquito* se imprimen en los talleres de la Cooperativa Excélsior. Cuando el Coronel se independiza técnicamente e instala su primera rotativa, descubre que al imprimir sólo revistas de monitos y con dibujo de línea está subutilizando las posibilidades del rotograbado, y les pide a sus colaboradores que realicen historietas en medio tono. "En este caso, fue el órgano —es decir la máquina— el que creó la necesidad", recuerda Valdiosera.

La paternidad de la historieta de medio tono, que al imprimirse en tinta sepia recibe el sobrenombre de "café con leche", se la disputan varios dibujantes. Alfonso Tirado introduce esa técnica en algunas planchas de *El Flechador del Cielo*, publicadas en *Pepín*, en 1937. Este dibujante trabaja con *gouache* sobre cartones grises, y obtiene el resultado buscado aplicando blanco, negro y gris oscuro y utilizando el fondo como medio tono. El procedimiento es bueno, pero no tiene seguidores inmediatos, y el propio Tirado regresa al dibujo de línea. Poco después Valdiosera le propone a García Valseca realizar la serie *Simbad el Marino* en medio tono. Al mismo tiempo el escritor Carlos del Paso y el dibujante Antonio Gutiérrez diseñan la historieta *Don Proverbio* para ser realizada

R. Valdiosera y N. Salazar, PEPÍN, 1470, 23/4/1943.

Inevitablemente la obsesión por el verismo conduce al medio tono, que al principio se logra con diversas técnicas. Valdiosera y Narayanath, por ejemplo, utilizan la pistola de aire.

A. Tirado, *El Flechador del Cielo*, PEPIN, 1937.

Los ensayos de medio tono realizados por Tirado con lápices o con *gouache* son precursores, pero sus técnicas no harán escuela.

con la misma técnica. El Coronel apoya el segundo proyecto en una elección que no nos parece casual ni desacertada, pues mientras que *Simbad el Marino* es una saga de aventuras humorísticas y trazo estilizado, adecuada para el dibujo lineal, *Don Proverbio* es una serie realista, moralizante y melodramática, a la que favorece el dibujo con tratamiento semifotográfico. Así, Antonio Gutiérrez resulta fundador de la escuela mexicana de medio tono y creador de una técnica propia que combina rapidez y calidad. A diferencia de Tirado, Gutiérrez trabaja sobre fondo blanco y emplea lápices y esfuminos para lograr los negros y los grises.

De esta somera revisión de las características físicas de los pepines, se desprende que el modelo que adoptan las revistas mexicanas de historietas en los años treinta y cuarenta es radicalmente distinto al del *comic book* norteamericano. Nuestras revistas de monitos nacen en 1934, al mismo tiempo que en los Estados Unidos la Eastern Color Printing lanza *Famous Funnies*, pero los caminos son divergentes. El *comic book* se estandariza en fascículos de 23 por 17.5 centímetros, impresos a color, que se publican mensualmente con episodios conclusivos; en los pepines domina el formato pequeño (13 centímetros por 16), la impresión en una sola tinta, el dibujo de medio tono, la periodicidad diaria y las series de "continuará".

En aquellos *comic books* norteamericanos, tan policromos y visualmente atractivos, campean el humor y la aventura de evasión; los pepines —pequeños y prietos— también empiezan cómicos y aventureros, pero en los años cuarenta los invade el melodrama romántico y la truculencia de arrabal.

A. Gutiérrez, *Don Proverbio*, PEPÍN, 1945.

A. Casillas, *Miseria*, PAQUITO GRANDE, *circa* 1950.

Gutiérrez, Casillas y Palencia exploran las posibilidades expresivas del "café con leche".

El cómic en serio

El análisis de sus procedimientos reproductivos nos ha mostrado cómo la periodicidad, formato e impresión de los pepines condicionan nuestro lenguaje historietil, confiriéndole rasgos propios. En cuanto al aspecto creativo, la tendencia más notable de este periodo es el surgimiento y consolidación del realismo a la mexicana, en un proceso que sin embargo no es lineal, pues esta vertiente coexiste con otros tratamientos, líneas temáticas y géneros.

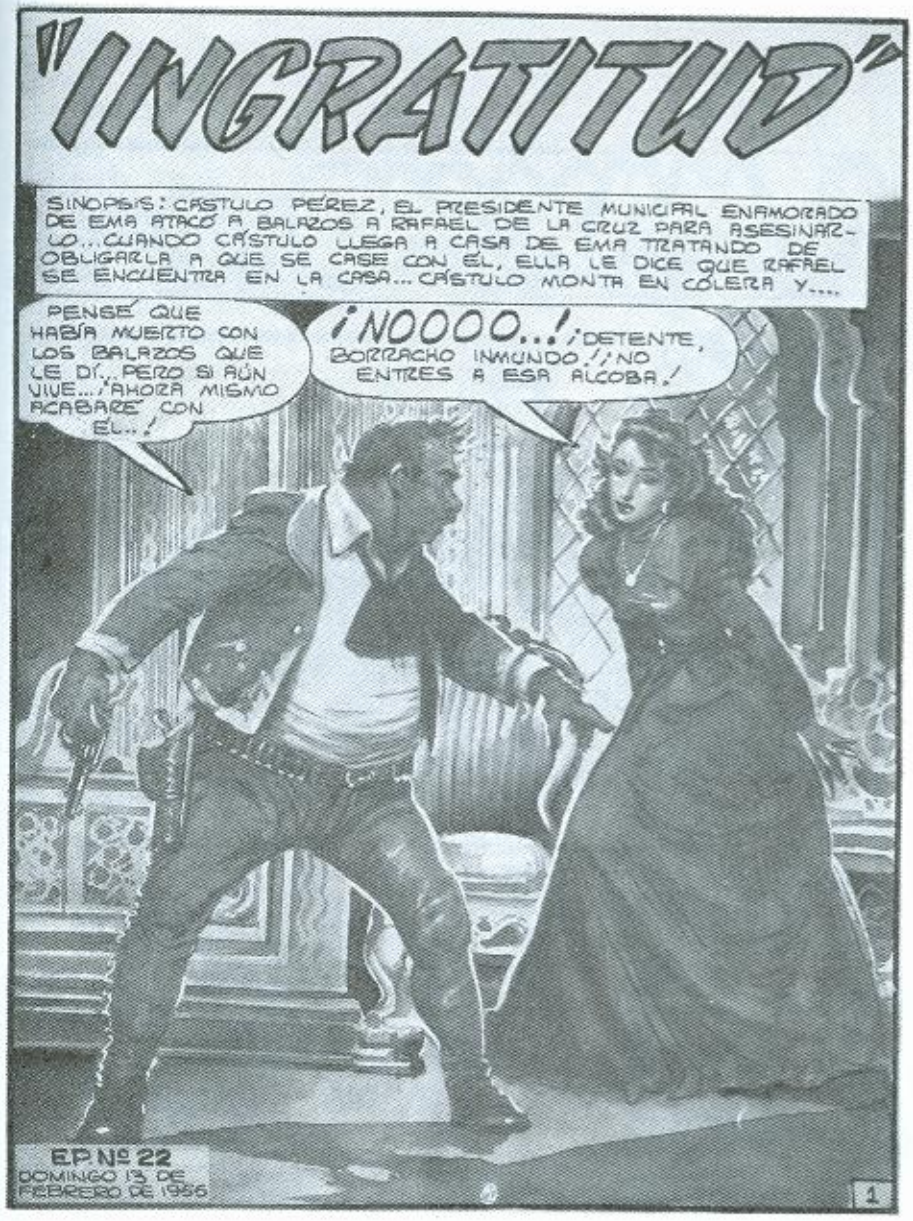
Inicialmente cómic es sinónimo de humor, y las primeras historietas mexicanas modernas, aparecidas en los diarios y suplementos dominicales, son —como sus modelos norteamericanos— series risueñas de dibujo estilizado conforme a los cánones de la caricatura.

En 1929 nace en Norteamérica el primer cómic serio, la primera historieta de acción y aventuras con puesta en escena naturalista. En los años treinta, dibujantes de tradición clásica, como Foster, Hogarth y Raymond; de influencia impresionista, como Caniff y Robbins; o de trazo expresionista, como Chester Gould, fijan las principales directrices del nuevo género, apoyándose en historias provenientes de la literatura popular y de los *pulps*.

Los moneros mexicanos de los diarios y suplementos no adoptan el nuevo estilo. Sólo Carlos Dionisio Neve —el más tardío de esta generación— emplea elementos realistas para resolver algunos personajes de su serie, principalmente el protagonista. Pero *Segundo I Rey de Moscabia* es una historieta de humor, y pronto la puesta en viñeta naturalista y campirana de sus primeros capítulos es remplazada por un escenario tan delirante como estilizado, poblado de personajes definitivamente caricaturescos. Estilísticamente, Neve está más cerca del Al Capp (*Lil Abner*) y V. T. Hamlin (*Alley Oop*) que de los autores de *Tarzán*, *Buck Rogers* o *El Príncipe Valiente*.

La historieta mexicana que sustituye el humor por la aventura escapista y la caricatura por el dibujo de estilización naturalista, se desarrollará principalmente en las revistas de monitos y será impulsada por dibujantes de la nueva generación como Alfonso Tirado, Alfredo Mariño y José G. Cruz.

Desde su nacimiento, los pepines distri-



I. Palencia, APARICIONES, *circa* 1950.

buyen sus páginas entre cómics humorísticos, como *Mister McAna* (Tirado), *A Batacazo Limpio* (Araiza) y *Los Superlocos* (Vargas), y narraciones de acción "seria", como *El Hombre Invisible*, *El Flechador del Cielo* y *El Vampiro Tenebroso*, de Tirado; *Los Charros del Bajío* y *El Charro Negro*, de Mariño y *El Monje Negro*, *Brenty*, y *Adelita y las Guerrillas*, de José G. Cruz. Hay también series híbridas que combinan la acción y la aventura escapista con el humor: *Los Supersabios* y *Pepe el Inquieto*, de Butze, y *El Ladrón de Bagdad*, de Valdiosera.

La cohabitación entre historietas cómicas y narraciones "serias" favorece el desarrollo de una línea humorística de gran éxito en nuestro medio: la parodia, en la que es maestro Gaspar Bolaños, y la cultivan brillantemente Rafael Araiza, a costillas de los héroes del encordado; Bismarck Mier, caricaturizando las series de capa y espada, y Abel Quezada con sus choteos al box, los toros, la lucha libre y el *western*.

La referencia a otras historietas no es condición absoluta del cómic paródico, cuyas sátiras con frecuencia se apoyan en la literatura o en el cine. Pero, sin duda, la bifurcación de la historieta en una vertiente "seria" y otra humorística favorece el surgimiento de series donde el cómic se burla de sí mismo. En algunas el humor autocrítico coexiste con la narración más o menos engolada y la historieta "seria" contiene, en su interior, una parodia. Esto sucede en *Oreja y Rabo*, donde el mozo de estoques Faroles es la contrapartida picaresca y humorística del adusto Joselito.

Si en el cómic de humor el hecho novedoso de este periodo es el surgimiento de la parodia, que se suma a las tradicionales sátiras de costumbres y a las aventuras cómicas, el curso de la historieta "seria" muestra también algunos cambios e innovaciones.

Los personajes, escenarios y tramas de los primeros cómics de dibujo realista son por lo general muy poco realistas: héroes cósmicos cuyas aventuras suceden en el siglo XXV, blanquitos hercúleos que reinan sobre elefantes, gorilas, pigmeos y demás fauna africana, para mencionar sólo algunos. Las primeras incursiones de los moneros mexicanos en las historieta "seria" siguen la misma línea. Algunas son simples copias, mientras que otras, como *El Flechador del Cielo*, incorporan color histórico local. Pero sea su exotismo cosmopolita o vernáculo, se trata de historietas de aventuras heroicas y de acción exterior. La veta es rica y algunos moneros mexicanos que se inician en esa época la explotarán por varias décadas: Cervantes Bassoco crea su versión de *Tarzán* en 1943, y cuarenta años después *Wama*, transformado en *Tawa*, seguía aferrado a las lianas.

Con el tiempo, el cómic mexicano de acción y dibujo realista va encontrando sus propias variantes. Junto a los *western* clásico y racista —propios de un país de colonización donde las minorías autócto-

VEA 120, 19/9/1937.

La preexistencia del protagonista con respecto a la trama —frecuente en el teatro de revista y en la historieta— propicia el florecimiento de la parodia.

A. Quezada, *Máximo Toro*, CHAMACO CHICO, circa 1939.

El humor de Quezada como historietista es básicamente paródico, y a este género pertenecen todas sus series.

nas fueron prácticamente exterminadas— aparece la historieta de charros, ubicada en un contexto mestizo en el que todos —menos los hacendados— son más o menos prietos, y cuyo contexto histórico predilecto no es la "conquista del oeste", sino la "gesta revolucionaria de 1910" y sus alrededores. El género de "capa y espada" se cultiva a la francesa en la interminable serie *Los Pardaillan*, de Melesio Esquivel, pero poco a poco cobran fuerza las variantes nacionales que se ubican en la Colonia y abrevan remotamente en los textos de Artemio de Valle Arizpe y González Obregón. De ahí surgiría el género gótico a la mexicana cultivado por la larga serie *Leyendas de México*, que tiene sus antecedentes en la precursora *Las Calles de México*, realizada por Alfonso Tirado en 1934. Las series deportivas no se inventan en

nuestro país, ya en 1928 el norteamericano Ham Fisher había creado al boxeador Joe Palooka y un año después el espléndido Elzie Crisler Segar incorporaba al fajador Popeye a su *Thimble Theater*. Pero aunque no hayan nacido en México, en nuestro medio las historietas deportivas cunden y arrasan: Rafael Araiza se inspira en los estilos de Segar y Chester Gould y en el tono paródico del *Thimble Theater*, para su serie *A Batacazo Limpio*, y el primer personaje de Cervantes Bassoco es Pies Planos, un héroe del encordado. Y si el box y sus historietas nos llegan de los Estados Unidos pero se nacionalizan; el futbol, los toros y, más tarde, la lucha libre, se trasladan al cómic por decisión de nuestros aficionados moneros como Ramón Valdiosera, Francisco Flores, Cervantes Bassoco y Arturo Casillas.

Amores de quinto patio

Nuestras variantes del cómic "serio" adoptan historia, geografía y predilecciones nacionales, pero respetan en lo fundamental las reglas de juego del género: aventuras de evasión protagonizadas por héroes viriles o hembras machorras, y sostenida por una trepidante acción externa. Su público puede ser infantil, juvenil o adulto, pero supuestamente masculino. A las niñas, jovencitas y damas, proverbialmente cursis y sensibleras, van destinadas las historietas románticas y los melodramas lacrimógenos.

Esta apreciación sobre los gustos del público es tan sexista como discutible, pues los pepines mexicanos siempre fueron de amplio espectro y adquiridos indistintamente por todo tipo de lectores. Pero lo cierto es que, tendencialmente, la historieta romántica o rosa, que sustituye la aventura externa y heroica por la acción íntima y sentimental, va arraigando en los pepines hasta hacerse dominante a fines de los años cuarenta. El amor y sus intrincados vericuetos pasa, de añadido incidental en las tramas bizarras, a hilo conductor de innumerables historias. Los corazones apasionados comienzan a imponerse sobre los corazones aventureros.

El drama amoroso no es patrimonio exclusivo de ningún ámbito geográfico, histórico o social, y nuestras historietas rosas exploran todos los espacios, tiempos

R. Valdiosera y N. Salazar, *Oreja y Rabo*, PEPÍN, 1948.

El risueño y caricaturesco Faroles coexiste con el adusto y realista Joselito en una serie que combina aventura melodramática y humor paródico.

A. Quezada, *Máximo Tops*, CHAMACO, *circa* 1942.

y clases. Pero en los cuarenta las pasiones que desgarran a la historieta llorosa mexicana tienden a ubicarse en el arrabal. La mayoría de los lectores, la que determina el éxito comercial, está formada por gente de barriada y quizá, para variar, desearían incursionar en los dramas del lujo y la abundancia, pero los editores prefieren ir sobre seguro y ofrecerles más de lo mismo, machacando una educación sentimental cuyos puntos de referencia son el callejón, la vecindad y el cabaret.

La pasión por el melodrama lloroso y el imperioso llamado del arrabal, se expresan en la historieta romántica, pero también influyen sobre los cómics de acción y de humor. Los personajes más eficaces de las historietas cómicas o paródicas de Araiza, Vargas y Mier son de barrio bajo, y detrás de casi todos los héroes justicieros o deportivos hay una infancia arrabalera.

Para un género de vocación urbana y popular como la historieta, el melodrama tremendista es el género por excelencia y el arrabal su escenario perfecto. El mundo es ancho y ajeno, pero el barrio es origen y destino. Del arrabal se puede salir a fuerza de puños o de bilé. Pero a la larga —ellos derrotados por la vida y ellas arrepentidas de su liviandad— los tránsfugas del barrio regresan al "quinto patio", donde los esperan el hijo que abandonaron o los amigos del alma, y siempre el corazón de una madre abnegada.

El predominio de personajes conflictivos y melodramas íntimos sobre héroes de una sola pieza y acción exterior, aunado a la preeminencia de la barriada, la cantina y el cabaret sobre los escenarios exóticos o cosmopolitas, introduce una violencia inédita en la historieta mexicana de los cuarenta. Tanto el cómic humorístico como las aventuras escapistas de acción han estado marcados por su extrema violencia física, y el *boom* de las onomatopeyas dibujadas responde, cuando menos en parte, a la necesidad de potenciarlas gráficamente. Esta agresividad, tan espectacular y aparatosa como arbitraria y externa, es adoptada desde el principio por nuestro cómic;

pero en los cuarenta comienza a vincularse con una violencia menos convencional.

Los *¡¡braoom!!* y *¡phow!* del cómic norteamericano de poco sirven para representar la saña de una puñalada trapera asestada en un pleito de cantina, y los niños maltratados por un padre alcohólico en la sordidez de una accesoria, se avienen mal con el *¡snif, snif!* Al adentrarse en el mundo de la miseria rijosa, los pepines adoptan la truculencia de la nota roja y se alejan de la aséptica violencia del cómic convencional.

La historia pobrista no se inventó en los pepines. Los Estados Unidos no siempre fueron un paraíso consumista. Durante la crisis de 1929, y su secuela, la presencia de los desarrapados en el cómic norteamericano se hizo más notable. Así, en 1932 Martha Orr crea la serie *Apple Mary* (en México *María Manzanas*), protagonizada por una anciana vendedora callejera. Pero para 1939 la "gran depresión" ya es historia y la paupérrima heroína asciende socialmente, rejuvenece y adopta el nuevo nombre de *Mary Worth*. En los países subdesarrollados estos milagros no suceden; la pobreza no es coyuntura transitoria sino dramática permanencia y el cómic miserabilista llega para quedarse.

Pese a que el espejismo desarrollista y modernizante de fines de los años cuarenta y los cincuenta inunda a México con los rasgos externos del "american way of life" —incluyendo a los cómics agringados— el trasfondo arrabalero y subdesarrollado reaparece una y otra vez en nuestras historietas. *La Familia Burrón*, iniciada por Gabriel Vargas en 1947, se mantiene vigente hasta nuestros días, sin que sus protagonistas hayan podido abandonar la vecindad del Callejón del Cuajo; y el temor a que la pobreza decorosa devenga miseria total ha sido —y sigue siendo— el tema más recurrente de la serie.

La afición por el pobrismo y el gusto por la truculencia de arrabal son tan sólo una parte de la inclinación general de los pepines hacia el realismo. Aun en las historietas de ambientación más delirante brotan inesperadas connotaciones naturalistas, que remiten a nuestros más caros valores nacionales. En un capítulo de la serie *Wama*, de Cervantes Bassoco, la pequeña Amaw escapa de los espantosos Natugnaro —cruza de pigmeo y orangután— gracias a una providencial medallita de la Virgen del Tepeyac, con lo que la exótica selva de Avles se torna entrañable, pues nada guadalupano nos puede ser ajeno.

A. Tirado, *El Flechador del Cielo*, PEPIN, 9/11/1937.

Las ambientaciones delirantes, puestas de moda por las *space operas* norteamericanas, se nacionalizan cuando Tirado descubre el potencial exotismo escenográfico de nuestra "prehispanía".

Introducción —y subversión— del realismo fotográfico

La vocación naturalista de la historieta de los años cuarenta encuentra su vehículo más adecuado en la impresión en una sola tinta y la técnica del medio tono. Hemos mencionado ya que en esos años la imagen colorida no se asume como más realista que la monocroma, sobre todo cuando la primera se trabaja con colores planos y convencionales como los del cómic. Y si los dibujos en negro o sepia son más verdaderos que los coloreados, el medio tono, que imita a la fotografía, es el colmo de la autenticidad.

En 1943, cuando la serie *Oreja y Rabo* pasa del dibujo de línea al "café con leche", el cambio se anuncia así:

> *Oreja y Rabo* en forma "AL NATURAL" desde el quince de marzo. Joselito y Faroles serán tan humanos como nunca pensó que lo fueran los héroes de historieta.

Los cómics mexicanos de los pepines se pretenden tan reales "como la vida misma", y la nueva técnica es un paso más hacia su meta. "Con el dibujo de medio tono —recuerda Valdiosera— la gente sentía que las historietas eran más verosímiles. Se comentaba que parecían fotografías."

Pero si la imagen fotográfica es el *summum* de la verosimilitud, y el cómic aspira al realismo, ¿por qué no hacer historietas directamente con fotografías? Los mone-

D. López, *Cruz Diablo*, CARTONES, *circa* 1950.

Con pretensiones de fidelidad histórica o sin ellas, las historietas incursionan en los tópicos de la Conquista y la Colonia en sustitución de las gastadas aventuras de espadachines y cortesanas europeos.

1.—Los indios chinantecas venían al mando de Barrientos y al pasar frente a Cortés lanzaban gritos de "¡Viva el Rey! ¡Viva don Hernando Cortés!..." Estas palabras en español les fueron enseñadas por el soldado que tenía ya tiempo de permanecer entre

2.—ellos. El conquistador se mostró satisfechísimo de esa prueba de lealtad y llamando a su presencia a los capitanes indígenas, les dió las gracias con fervor, ordenando que a cada uno de ellos se les obsequiase una buena dotación de cuentas de vidrio

3.—y otras chucherías. Como ya no necesitaba de su concurso les dijo que se regresaran a su tierra y cuidasen de no hacer ningún daño a nadie en el camino. Barrientos tornó a irse con los nativos, que partieron en medio de las aclamaciones de los españoles.

4.—Uno de los prisioneros que gozó de mayores consideraciones fué el sobrino de Diego de Velázquez, provocando el disgusto de Alonso de Avila, quien reclamó a Cortés semejante indulgencia y generosidad con los enemigos, a quienes premiaba con más largueza que a sus allegados.

A. Novelo, *La Conquista del Nuevo Mundo*, UNIVERSAL GRÁFICO, 11/7/1938.

A. Mariño, *Los Charros de Bajío*, PEPÍN, 84, 5/10/1937.

El Bajío sustituye al oeste norteamericano y los cowboys devienen charros, gracias a Mariño Ruiz.

J. C. Bascoco, *Puños de Oro*, CHAMACO CHICO, 2006, 6/10/1944.

Tampoco en las series deportivas somos fundadores, pero en canchas, arenas y rings nuestros moneros son poderosos, originales y prolíficos.

J. Santillán y L. Guillermoprieto, *Noche del Alma*, PAQUITO GRANDE, 1702, 26/1/1947.

En los melodramas pasionales de monitos el arrabal es origen y destino pero no es condena. En este ejemplo, inspirado en las ficciones biográficas del divino Agustín, la redención es por la música.

J. G. Cruz, *Señora*, reproducción del original.

El del baile también es camino de perdición. Pero las rumberas se condenan con ritmo: son pecadoras cadenciosas y extrovertidas, predilectas del cine y la historieta de arrabal.

ros aceptan el desafío y a principios de los cuarenta inventan el fotomontaje, adelantándose algunos años a los *fumetti* italianos que aparecen en 1947.

Los relatos con secuencias fotográficas son casi tan viejos como el arte de Daguerre. En México se habían publicado desde fines del siglo XIX en revistas como *El Mundo Ilustrado*, con imágenes de Arriaga y Lupercio, entre otros. En este siglo las historias fotográficas aparecen con frecuencia en la prensa nacional, realizadas por profesionales como Casasola y Devars. No obstante, estos *gags* o pequeños relatos ilustrados no son fotohistorietas, pues carecen de globos y los diálogos o textos explicativos aparecen en didascalias.

El fotomontaje es otra cosa. Se trata de sustituir los dibujos por fotografías, manteniendo el lenguaje del cómic, lo que significa sobreponer globos y apoyaturas, trazar líneas de fuerza, dibujar onomatopeyas y, si es necesario, recortar y montar diferentes fotografías, retocarlas y, frecuentemente, incorporar con pincel los elementos faltantes.

La fotohistorieta mexicana de los años cuarenta no es obra de fotógrafos que incursionan en el género narrativo, es una ampliación del lenguaje del cómic, desarrollada por moneros profesionales que encuentran en el *collage* fotográfico una fructífera extensión de la pluma y el pincel. Y es también, y sobre todo, un esfuerzo por introducir el máximo verismo posible en las historietas, apropiándose de la proverbial fidelidad a lo real de la fotografía.

La paternidad de los primeros fotomontajes mexicanos se la disputan Ramón Valdiosera, que en 1943 realiza *Pókar de Ases* para la revista *Pinocho*, y José G. Cruz, que por las mismas fechas publicaba series fo-

J. G. Cruz, *Señora*, reproducción del original.

J. G. Cruz, *Enamorada*, PINOCHO, circa 1943.

Para las flores de fango sólo hay dos caminos: conservar la pureza o tratar de salir del barrio bajo. Y lo peor es que ni siquiera hay garantía.

tográficas como *Remolino* y *Tango* en las páginas de *Pepín*. En todo caso lo cierto es que a partir de ese año la nueva técnica es adoptada también por historietistas como Francisco Flores, que comienza a intercalar fotografías entre las viñetas dibujadas de *Gitanillo*, serie taurina publicada en *Pepín*.

Este recurso le permite a Flores presentar, por ejemplo, una convincente panorámica de la Plaza México, sin tener que dibujar a miles de espectadores. Lo que nos remite a otra de las razones por las que el fotomontaje surge y cunde en nuestro país; con él, la historieta cobra mayor verosimilitud... y el trabajo se facilita enormemente. Cosa nada despreciable para los siempre correteados moneros mexicanos.

No es seguro que José G. Cruz haya sido el fundador de la nueva técnica, pero está fuera de discusión que es su más prolífico y creativo practicante. Testimonio de la incursión del monero en esta variante de la historieta es su pasmosa fototeca: un borgiano omniarchivo de imágenes, cuya mi-

J. G. Cruz, *Mujer*, PAQUITA, 855, 6/11/1947.

J. G. Cruz, PEPÍN, 2826, 1946.

J. G. Cruz, PEPÍN, 2578, 1946.

J. G. Cruz, PEPÍN, 1946.

J. G. Cruz, PINOCHO, *circa* 1945.

En la historieta de barriada todas las mujeres jóvenes y agraciadas son carne de cabaret.

R. Araiza, CURRITO DE ARRABAL, 21, 7/8/1953.

El resto son madres abnegadas, como doña Chepina, viuda de Venegas, tamalera y progenitora de *Currito de Arrabal*, y como debió haber sido la que dejara huérfano al Paquito de *Tenebral*.

nuciosa materia es todo cuanto una cámara puede registrar; la realidad quintaesenciada en mónadas fotográficas; encajonable materia prima de la más desenfrenada *ars combinatoria*.

Los innumerables fotomontajes de este autor llevan hasta sus últimas consecuencias las posibilidades del *collage*: "José G. Cruz pegaba caras fotografiadas en cuerpos dibujados —recuerda el editor Carlos Vigil— o a veces usaba fotografías de cuerpos enteros sobre fondos dibujados".

Hacía esto y mucho más: en sus fotomontajes más delirantes las fotos originales se mezclan con recortes de revistas, grabados antiguos y fotocopias de dibujos reciclados, en una mescolanza surrealista donde la fidelidad del material fotográfico está al servicio de los sueños de la razón cruciana.

Así, la búsqueda del realismo se muerde la cola. La técnica que debía darle mayor verdad a la historieta, al someterse a las exigencias de una imaginación afiebrada,

J. G. Cruz, *Tenebral*, PEPÍN, 1669, 3/8/1944.

J. G. Cruz, *Encarcajada*, PINOCHO, *circa* 1943.

MORIR ES POCO CUANDO POR LA PATRIA SE MUERE. — Morelos.

Final paradigmático de un melodrama constructivo. (El apotegma no es parte de la historieta sino aportación cívica de la revista.)

permite crear mundos alucinantes donde los fragmentos de "realidad" fotográfica resultan doblemente subversivos.

Mientras esto sucede en el mundo del fotomontaje, los dibujantes que cultivan el medio tono, como Antonio Gutiérrez, se esfuerzan para darle verismo a sus viñetas. El resultado son revistas de historietas donde las series fotográficas parecen dibujadas y los dibujos semejan fotografías. La paupérrima impresión de los pepines hace el resto, homogeneizando los preciosismos del pincel y del *collage* en plastas borrosas y sepias donde las diferentes técnicas resultan indiscernibles.

Engolados y verborreicos

La transformación argumental y gráfica que sufre la historieta, al adaptarse al formato, extensión y periodicidad de los pepines, va asociada, también, a cambios en su lenguaje literario. En la transición de un cómic exclusivamente histórico y caricaturesco a una historieta donde la comedia coexiste con las aventuras escapistas, las historias moralizantes y los melodramas románticos, desarrollados todos con dibujo realista, el estilo de los globos y las apoyaturas se modifica. En este aspecto las tendencias más evidentes son el crecimiento, a veces desmesurado, de los textos de apoyo y la sustitución del habla pintoresquista que usaron los primeros cómics por un lenguaje que puede ser coloquial, directo o ampuloso, pero siempre más flexible.

En los cómics humorísticos de la tercera década del siglo, las apoyaturas son secundarias. Los juegos verbales abundan, pero por lo general se circunscriben a los globos. Con la aparición de las historietas de argumento "serio" y dibujo realista, los texto de apoyo —utilizados para resumir la trama de episodios anteriores, comentar el sentido de la acción o suplir el dibujo de las transiciones— adquieren mayor importancia. Pero la clave de las larguísimas apoyaturas, que definen el estilo de autores como José G. Cruz o Manuel del Valle, es la intención de destacar, mediante el texto, la profundidad y trascendencia de lo que se narra.

Cuando la historieta se decide a abordar temas "serios" y dramas "humanos", el monero siente que el dibujo se queda

La Historieta Supergráfica

UN HOMBRE PRACTICO

Intérpretes: 1a. actriz, María Arcos; 1er. actor, Leandro Alpuente; 1er. galán, Antonio Díaz.

Texto: Rives Larreuri. Fotos: Casasola.

Casasola, *La Historieta Supergráfica*, HOY, 1935.

—Acuéstate y no te preocupes si vuelvo tarde. Hay una sesión importantísima en la F. U. L.
—Bueno, ahora mismo voy a acostarme.

—Mi vida, mi marido tiene una sesión muy importante y volverá muy tarde... Conque... si tu quieres...

—¡Qué felicidad, nenita...! Ahora mismo voy para allá... Dentro de diez minutos estaré contigo.

—¡Caramba...! Se ha suspendido la sesión. Tomaré una copa y regresaré a casa...

—¡Demonio...! ¿Qué es lo que veo...? ¡Un hombre que sale de mi casa y con mi mujer...!

—Toma, mi cielo, para que compres algunas chucherías... y perdóname la insignificancia...

—¡Cuerno...! Y le da un papelito a mi mujer... ¡Ah, miserables...!

—Arturito, ¿por qué te empeñas en darme dinero? ¡Eso déjalo para mi marido...!

—¡Canallas...! ¡Miserables...! ¡Ahora verán...!

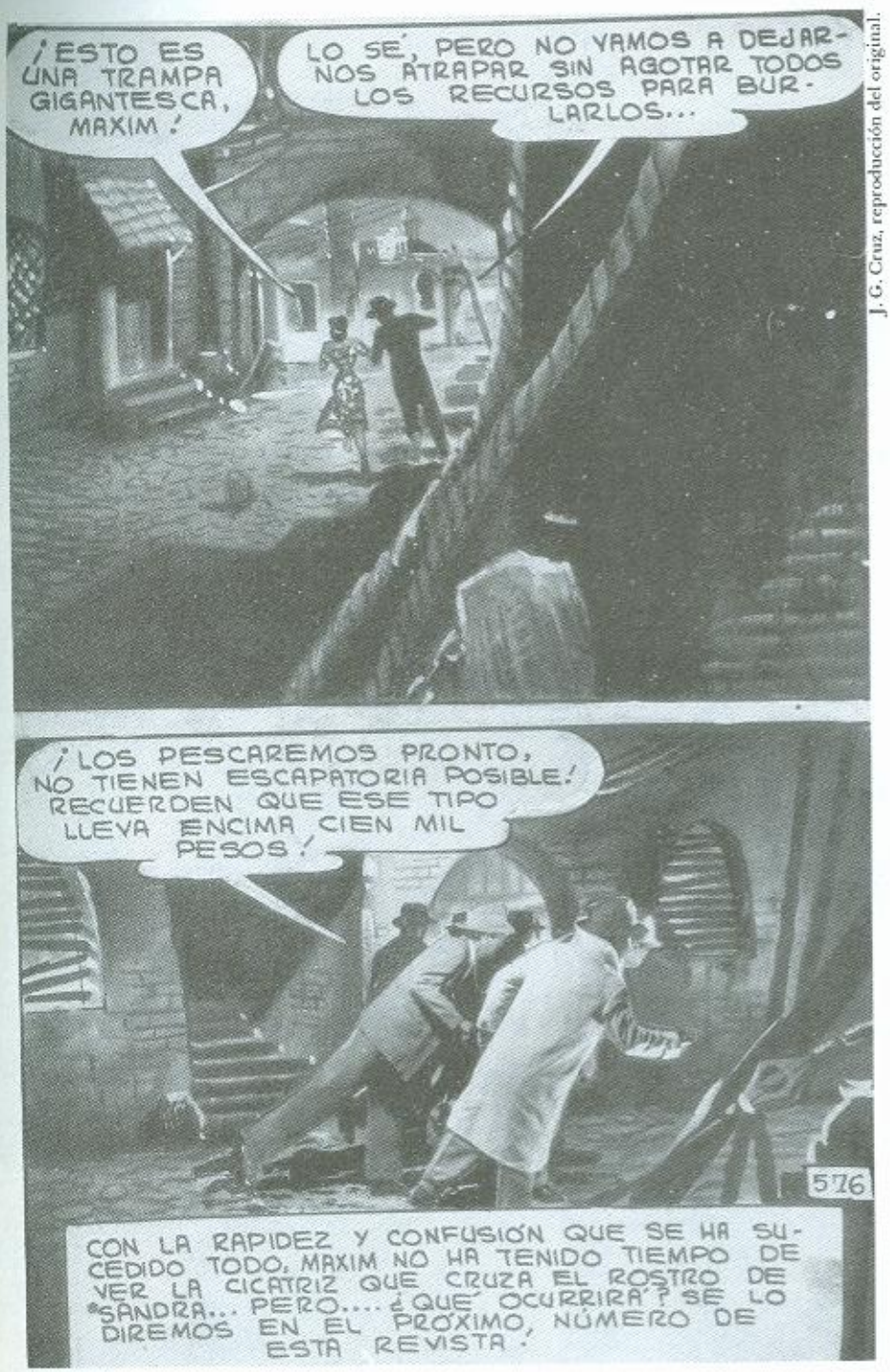
—¡Descorazonada... adúltera... entrégame ese papel...!
—Sí, sí, pero cálmate por favor...

—¡Carey, veinte pesos...! No está del todo mal... ¡Puede ser un negocio estupendo!

—¡No quiero manchar mis manos estúpidamente...! ¡Les perdono la vida...! ¡Ah, y desde mañana tendré sesión todos los días, desde las ocho hasta el amanecer...!

SOLO HAGO
Trajes Finos Sobre Medida
PALMA No. 31
A. TRUJILLO
SASTRE
TELAS FINAS
PAIS E INGLESAS
MEXICO, D. F.

Las narraciones fotográficas, habituales en la prensa desde fines del siglo XIX, resultan planas e inexpresivas al compararlas con el fotomontaje.



J. G. Cruz, reproducción del original.

corto ante las implicaciones morales, sociales o filosóficas de su argumento, y subraya sus elevadas intenciones con apoyaturas ampulosas y grandilocuentes.

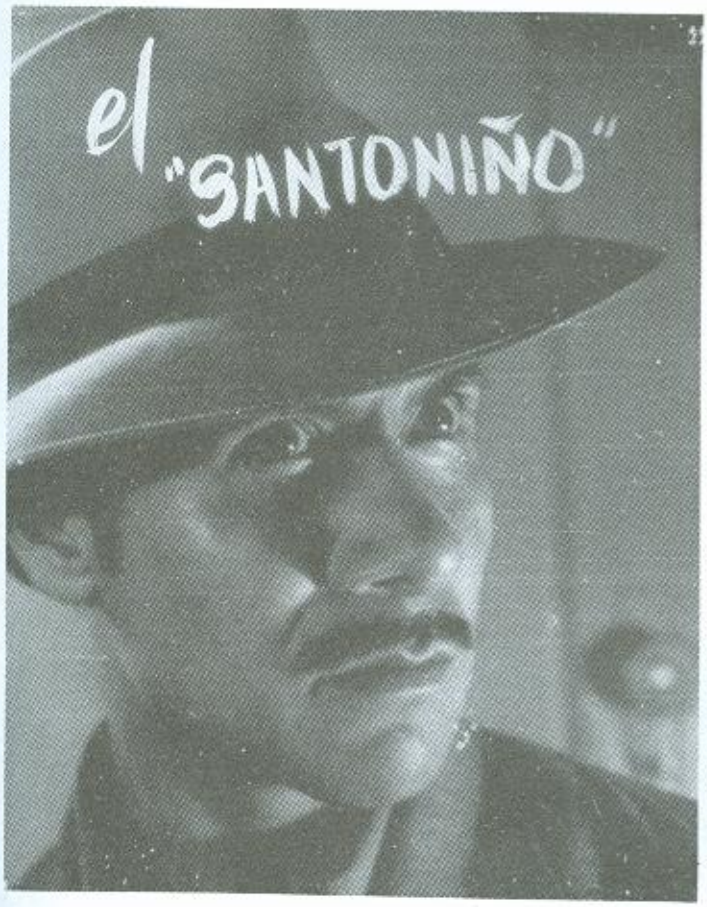
En las series de gran "densidad humana" y con pretensiones didácticas y moralizantes —como *Don Proverbio* de Carlos del Paso y Antonio Gutiérrez, o *Brumas*, de Leonel Guillermoprieto y Arturo Casillas— los prólogos y textos introductorios ocupan capítulos enteros, y con frecuencia la acción se interrumpe para comentar extensamente las tremendas implicaciones de un hecho o las complejas emociones de los protagonistas. Pero el máximo representante de las apoyaturas tolstoianas es José G. Cruz, quien posee una asombrosa habilidad para convencer al lector de que está ante lo sublime hecho historieta.

Desde sus primeros trabajos, publicados en *Paquín*, el joven José Guadalupe recurre a la prosa *kitsch*:

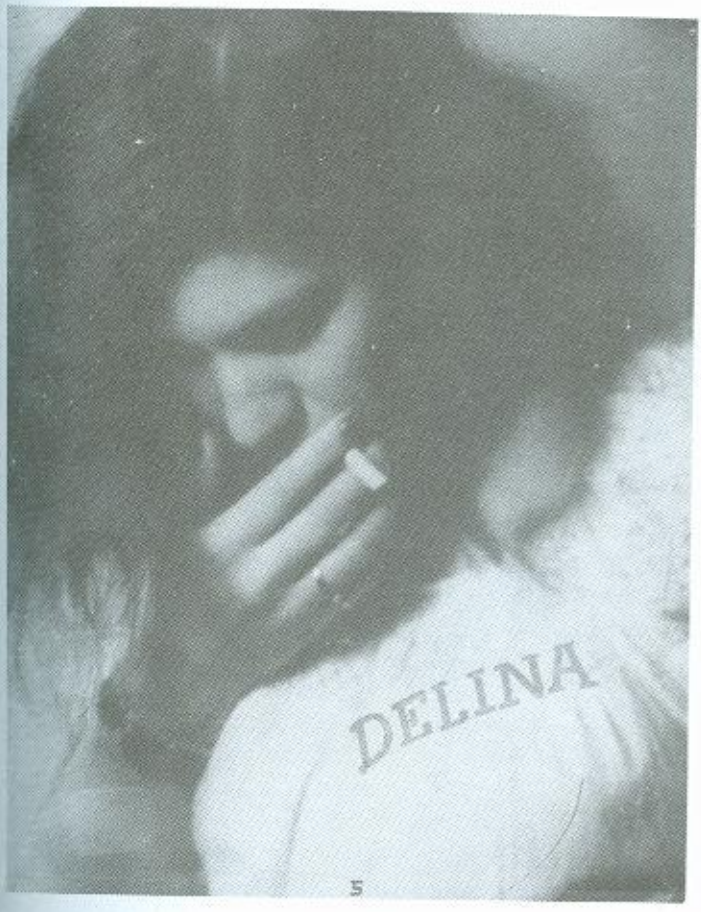
> Aquella noche fueron velados los cadáveres del Monje Negro y María, sobre cuyas vidas había batido sus alas la tragedia y el drama... Un hálito de misterio parecía envolver a los negros ataúdes, y al mirarlos se rememoraba una historia escrita con lágrimas y sangre... CONTINUARÁ.

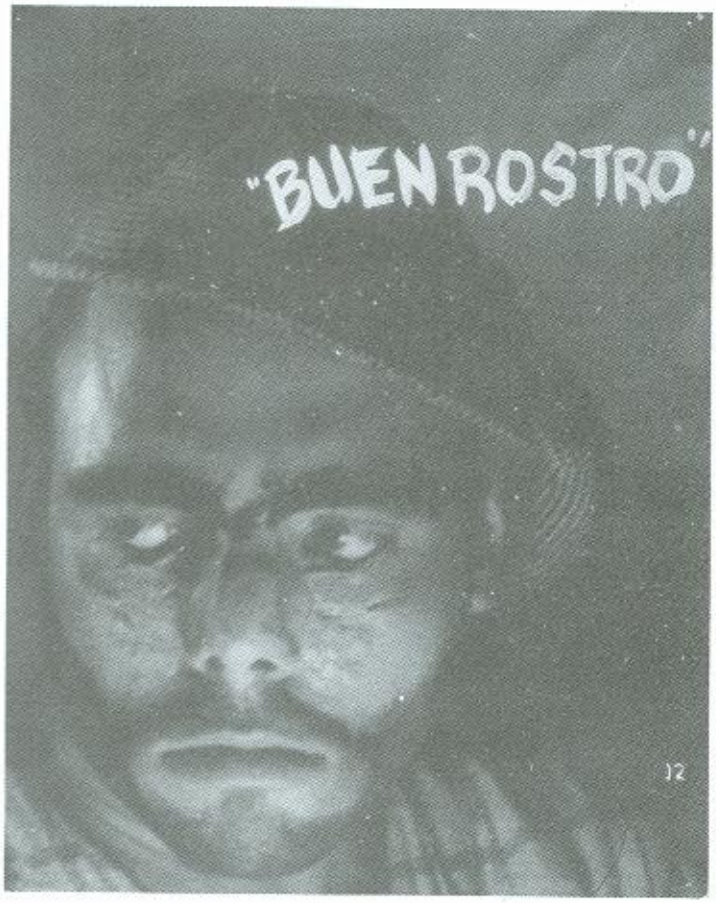
La exaltación moralizante y sentimental de este autor llega a sus últimas consecuencias en sus fotomontajes arrabaleros. En *Tango*, después de anunciarnos que "la señorita Mary Jean Jordan y Bob Santaella interpretarán a Beky y a Geo", y de reproducir completas las inolvidables estrofas que empiezan con la cuarteta: "*Tango que me hiciste mal/ y que sin embargo quiero/ porque sos el mensajero/ del alma del arrabal*...", don José se suelta el pelo con su propia prosa:

> Ahí, con todas sus miserias y sus lacras, como carne llagada por la lepra, el arrabal se yergue tambaleante y cansado...
>
> Ahí donde el dolor engendra cantos lastimeros y melodías sentidas y borrachas de emoción y de cadencias lánguidas que salen del corazón del noctámbulo payador anónimo...
>
> Refugio de los vencidos en la magna lucha contra la desilusión, la traición, la mentira...
>
> Cuna de vulgares romances despojados casi siempre de toda belleza espiritual...



J. G. Cruz, reproducción de originales.





La iluminación expresionista subvierte de arranque el potencial naturalismo de las historietas de base fotográfica.

J. G. Cruz, reproducción de original.

Las poses usuales —como ésta de acribillados— se fotografían, recortan y archivan, para usar la imagen, sobre distintos fondos y más o menos retocada, en innumerables ocasiones.

> Es ahí donde la juventud indisciplinada empieza su carrera de vicio y golfería, que los llevará un día al presidio o al hospital. Para acabar en prematuro y lastimoso envejecimiento pidiendo en el arroyo limosna y caridad.
>
> En este ambiente también florece, de tarde en tarde, un verdadero amor...

Fieles a los dos principios básicos del *kitsch*: "Sentimiento que no se exalta no es sublime, ni es sentimiento, ni es nada" y "Una frase sin metáfora es como una vida sin amor", los guionistas de la historia romántica y moralizante llenan sus argumentos de engolada literatura, imprimiéndole al cómic mexicano la fuerte carga verbalista que arrastra hasta nuestros días.

A cambio entregan a sus lectores un nada despreciable arsenal de fórmulas literarias que permite expresar emociones íntimas y convicciones trascendentes. Para bien o para mal, el bolero, el tango, los radioteatros, el cine en castellano y las historietas, nos enseñaron a hablar; le pusieron palabras a sentimientos inéditos y forjaron las frases memorables de un México urbano en formación cuyas vivencias, a no ser por ellos, hubieran permanecido innombradas. Y como lo que no se nombra no existe, la de nuestros escribidores populares es también obra de construcción sentimental.

Al transitar de los diarios y suplementos a las revistas de monitos, cambia el carácter de las apoyaturas y también el habla de los personajes. Los protagonistas de nuestras primeras historietas modernas son tipos populares quintaesenciados a través de la caricatura. Y así como se estiliza su imagen, se caricaturiza su lenguaje: para los chinos de los monitos todas las consonantes fricativas son eles, los yanquis sólo conjugan en infinitivo, los aboneros siriolibaneses cambian las íes por aes, los tenderos españoles dicen "olé" y hablan con la zeta y los inditos bajados del cerro a tamborazos subrayan todas sus frases con "ansina", "mesmamente" y "sí siñor".

Cierta cultura nacionalista de la inmediata posrevolución se inclina sobre los tipos populares con curiosidad patriótica y actitudes de entomólogo. Las variantes de nuestra condición nacional, incluyendo a las minorías étnicas, locales o avecin-

Personajes fotográficos sobre fondos obviamente dibujados, cabezas sobrepuestas en cuerpos ajenos, "extras" variopintos recortados de cualquier impreso, configuran una técnica por la que paradójicamente el fotomontaje resulta antinaturalista.

J. G. Cruz, reproducción de original.

J. G. Cruz, *Brenty*, PEPÍN, 30, 8/X/1937.

Logorrea crónica de una historieta dizque destinada a analfabetas funcionales.

dadas, son clasificadas, definidas y reducidas a tipos. Y lo mismo sucede con sus modos de hablar. En el cómic de la época, esta compulsión se manifiesta con el nacimiento de una galería de estereotipos física y verbalmente caricaturizados: charritos como Don Catarino, Mamerto y Segundo I; peladitos como Chema y Chupamirto; gringos como Smith y Lind, etcétera.

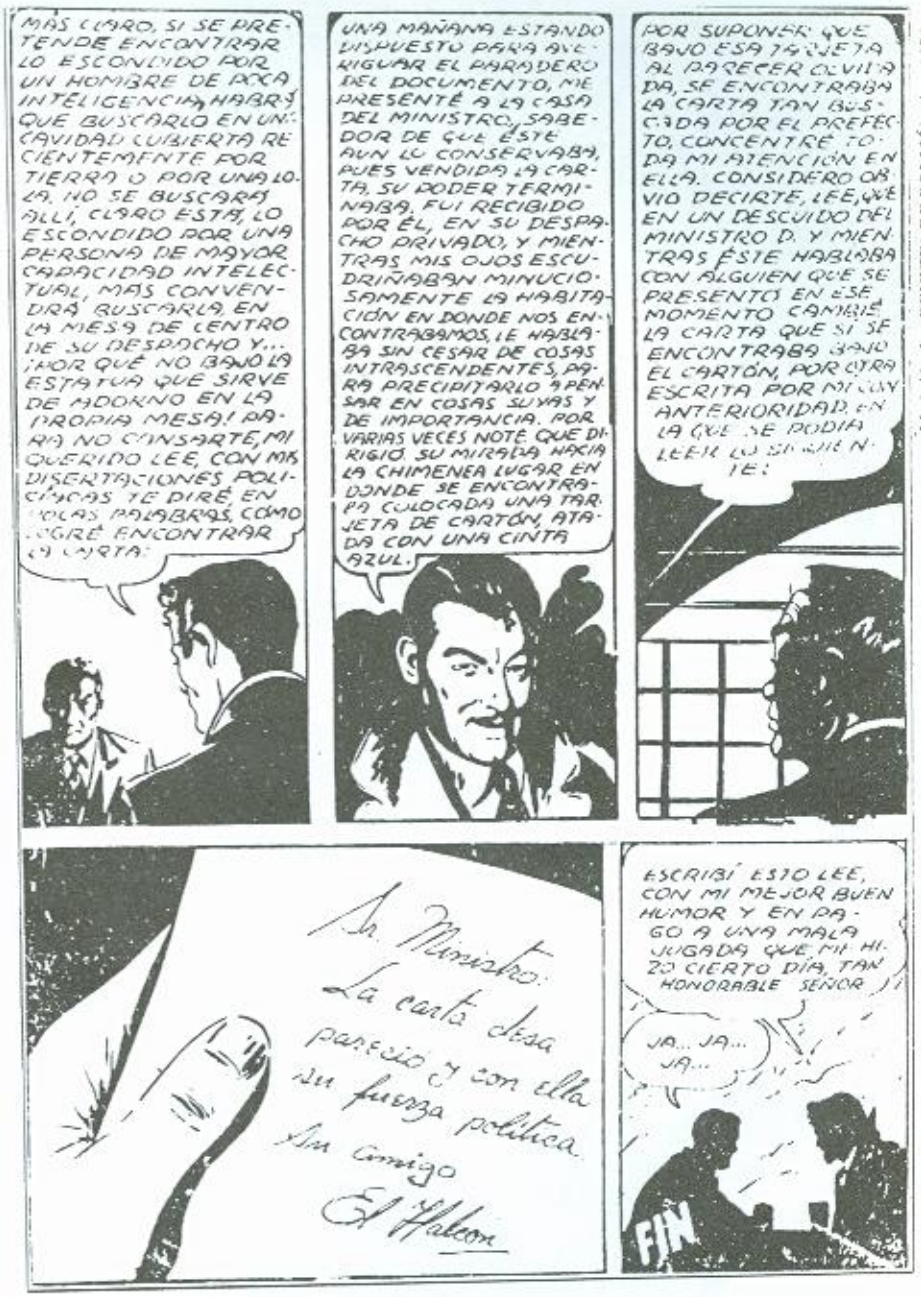
En los buenos guionistas, como Hipólito Zendejas, el coloquialismo es rescate creativo del habla popular, pero en los menos talentosos —y en todos a la larga— el pintoresquismo verbal deviene rutinario y reiterativo. Afortunadamente cuando la historieta mexicana trasciende la simple caricatura e incursiona en los temas "serios", el repertorio de personajes se enriquece y los giros verbales de los nuevos protagonistas ya no pueden reducirse al estrecho catálogo anterior.

Por su parte, las nuevas series de humor publicadas en los pepines no renuncian a la caricatura verbal, pero casi siempre emplean un coloquialismo creativo que documenta y enriquece las infinitas variantes del habla popular.

Es proverbial que una de las mayores aportaciones de *La Familia Burrón* es su recreación del "mexicano" que se habla en la capital, pero ya desde *Los Superlocos*, publicados en *Pepín* a principios de los años cuarenta, los globos de Gabriel Vargas están llenos de hallazgos verbales como el incidental "Sésgale, Débora, que ya no aguanto el tufo", emitido por un sudoroso bailarín del Salón México. Bismarck Mier, que vivió en California, introduce en la historieta *Padrinos y Vampiresos* el caló de los "pachucos": "Vete a dar un raun por el-ei, carnal, para que te pongas redil". En *Rolando el Rabioso*, Gaspar Bolaños combina el español arcaico y los giros supuestamente medievales con anacrónicos modismos localistas.

En las historietas de acción externa, desarrolladas en escenarios delirantes o cosmopolitas, por lo general se emplea un castellano neutro y directo. Los héroes trasnacionales, como Drake, Alex, Wings o Tawa habitan series sin localismos, donde lo coloquial y el rebuscamiento verbal salen sobrando. Por el contrario, los globos del melodrama lloroso o aventurero se prestan más al lenguaje frondoso.

En las series románticas o arrabaleras,



M. Avila Jr., REVISTA DE POLICÍA, circa 1950.

tanto las apoyaturas como los diálogos tienden a la exaltación sentimental, y a su contrapartida literaria, el barroquismo verbal. Si el autor subraya la trascendencia de su historia en largos textos de apoyo, los protagonistas —conscientes de su papel— cultivan los monólogos interminables:

> ¡Sólo yo sé el infierno que pasé al lado de aquel hombre... Era su esclava y hacía cuanto me ordenaba, sin rebelarme. ¿Por qué me rebajé a tanto? Me llevó por todo el país de prostíbulo en prostíbulo, viviendo de mí y de otras mujeres... Me

J. G. Cruz, *Mujer*, PAQUITA, 853, 30/10/1947.

> pegó como nadie lo haría, ni siquiera la peor bestia... Un día horrible que nunca he podido olvidar... ¡me dejó...!, me abandonó porque ya no era para él lo que antes: estaba perdiendo la figura... ¡iba a ser madre!

Y esto es sólo un fragmento del monólogo escrito por José G. Cruz, pues Elvia —la madre soltera— relata a Ventarrón su triste historia en más de once viñetas repletas de texto.

El cómic mexicano es hablador como pocos. Contra lo que pudiera suponerse en un país precariamente alfabetizado, las revistas de monitos de los años treinta y los cuarenta desarrollan un estilo verborreico donde la carga del relato descansa sobre los textos. Y este sistema narrativo se ha mantenido hasta nuestros días. La difundida versión de que el consumidor de historietas es un analfabeto que accede a esta "subliteratura" atraído por los monitos es una calumnia. Por el contrario, la mayor debilidad del cómic mexicano radica en la subutilización de las posibilidades expresivas del dibujo, y el principal vicio de sus lectores consiste en centrarse en globos y apoyaturas soslayando la interpretación de las imágenes.

Desde la época de los pepines, en México se escriben y leen historietas como si fueran novelas, y también, desde entonces, el consumidor de cómics es un lector de gran fondo y no de tramos cortos.

Las interminables y verbosas narraciones de los fundadores de la historieta "seria", y de sus continuadores, han creado un lector que desprecia la brevedad. La tesis de que el consumidor de historietas no lee libros porque son demasiado largos es otro gran mito. Dejando de lado las dificultades de comprensión que plantea cierta literatura, en términos puramente cuantitativos un aficionado al cómic —de apetito medio— lee más que muchos amantes de la literatura libresca. Quien devora semanalmente dos novelas de historieta, de 226 páginas y un promedio de 11 mil palabras cada una, podría leer, en un mes, cinco libros más o menos breves como *Las buenas conciencias*, de Carlos Fuentes, *El coronel no tiene quien le escriba*, de García Márquez, *El apando*, de José Revueltas, y *La oveja negra y demás fábulas*, de Augusto Monterroso; o el primer tomo de *El hombre sin atributos*, de Musil, si prefiere obras más densas y voluminosas.

J. Santillán y L. Guillermoprieto, *Noche del Alma*, PAQUITO GRANDE, 1098, 13/1/1947.

La prosa tanguera de guionistas como José G. Cruz y Leonel Guillermoprieto podrá ser tremendista y sensiblera, pero se integra admirablemente al acabado brumoso y gusto miserabilista de la imagen.

A. Casillas, *Miseria*, PAQUITO GRANDE, *circa* 1950.

La dictadura del lector

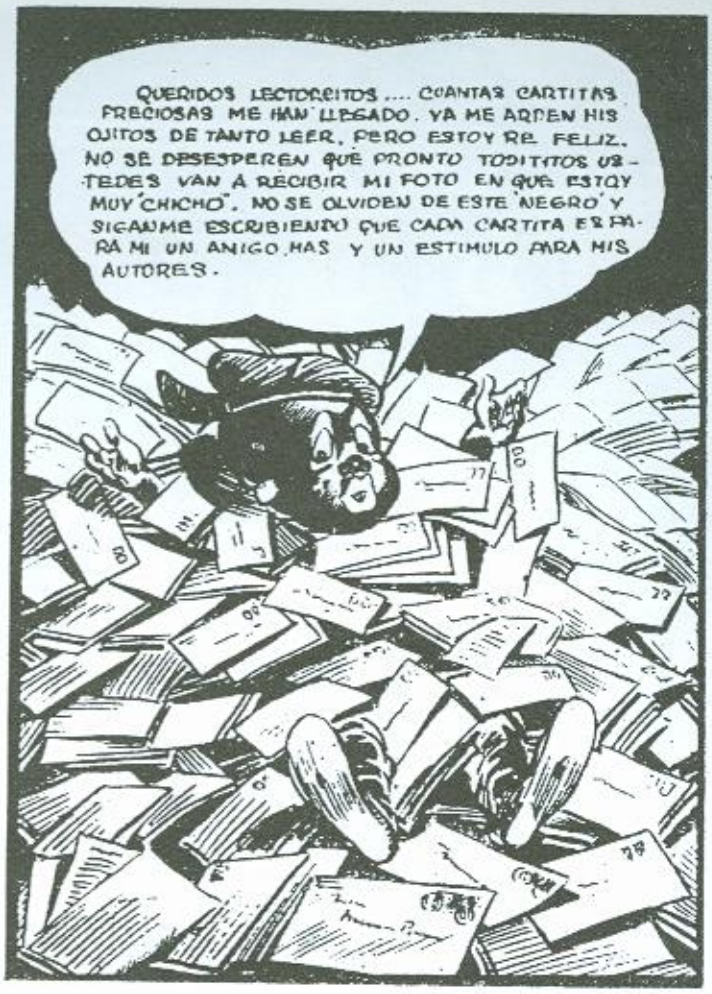
En menos de tres lustros, el cómic mexicano encuentra nuevos medios de difusión, cambia de formato y periodicidad, se diversifica temáticamente y modifica su tratamiento gráfico y argumental. Esta profunda transformación se explica, en parte, por las decisiones comerciales de los grandes editores y distribuidores, por la iniciativa de los directores generales y artísticos y por la creatividad de los guionistas y dibujantes, pero su clave última no se encuentra dentro de la industria que produce las historietas.

Tampoco está fuera de ella, pues en México el Estado no dicta la política cultural y, en cuanto a la sociedad civil, es evidente que los lectores no han tenido la capacidad de formular sistemáticamente sus necesidades, ni la fuerza para imponerlas.

La clave del curso de las historietas no está en quienes las producen ni en quienes las consumen, vistos unilateralmente y por separado. Para descubrirla es necesario desentrañar la compleja relación que se establece entre unos y otros.

Se trata, en principio, de un nexo comercial: la industria cultural —como cualquier otra— busca ganancias, y en esta perspectiva el público se le presenta como simple comprador potencial de sus productos. Pero estas mercancías sólo serán adquiridas si satisfacen necesidades, que la publicidad, con toda su magia, no puede crear de la nada. Para vender revistas de monitos es necesario producir las historietas que los lectores "quieren", y la habilidad para descubrir estas necesidades es la clave del éxito de ciertos editores.

Que quede claro: no estamos afirmando que la industria de los medios masivos de comunicación no es capaz de "crear" necesidades e "inducir" gustos e ideas. Pero su punto de partida es la satisfacción —si se quiere mercantil y alienada— de requerimientos efectivos. La sensibilidad popular puede ser manipulada, pero antes es necesario atraparla. De ahí que en los productos de los medios de masas pueda leerse, tanto la mezquindad mercantil y la ideología deleznable de sus patrocinadores como las señas de identidad cultural de sus consumidores. Caras de una misma moneda: inseparables, pero mirando en direcciones opuestas.

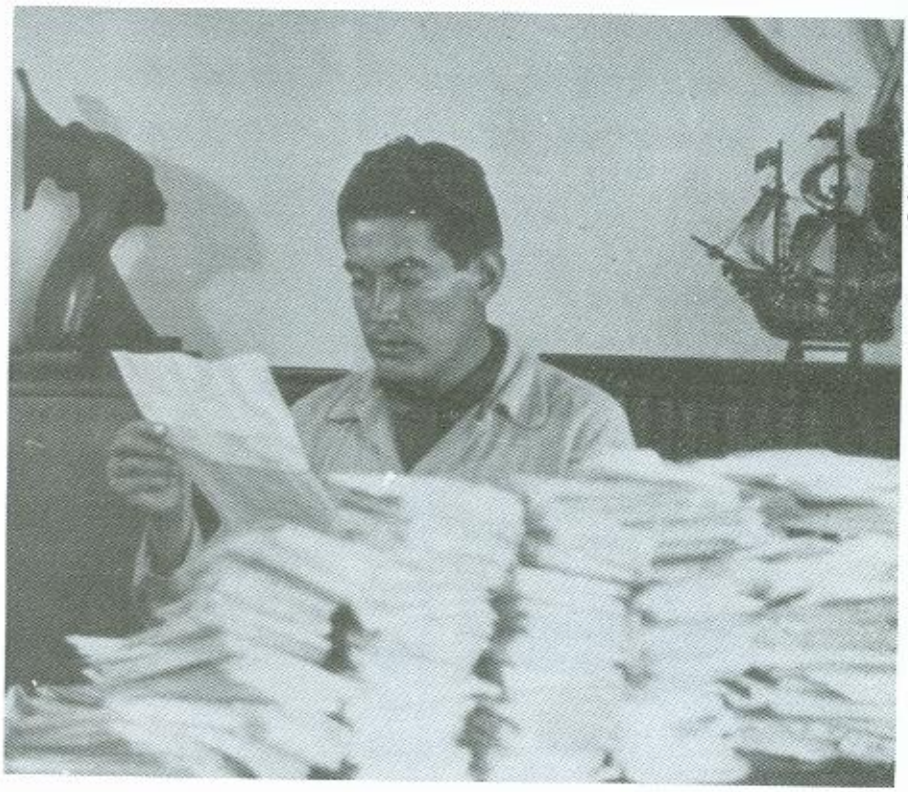


A. Cabrera y Y. Vargas, *Alma de Niño*, PEPÍN, 1932, 27/6/1944.

Los verdaderos ideólogos de las industrias culturales no son tanto sus improbables comisarios políticos como los responsables del *marketing*, los técnicos capaces de detectar los más leves flujos y reflujos de la demanda. Hoy, los grandes editores de historietas poseen sofisticados sistemas de mercadeo. En los años treinta y los cuarenta dependían principalmente de la intuición, corroborada o rectificada por los índices de ventas. Pero era una intuición siempre alimentada por la relación directa con los lectores.

Para los primeros fanáticos del cómic, las revistas de monitos son tan cercanas y familiares como los escenarios carperos. Y si a los cantantes, bailarines o actores de la farándula populachera se les alienta o vitupera a grito pelado, a los dibujantes de historietas se les apoya o critica por carta. El lector de historietas de los años treinta y los cuarenta sigue apasionadamente las peripecias de sus héroes predilectos, pero se da su lugar, es exigente y crítico. Los guionistas y dibujantes, que al principio trabajaban a ciegas o siguiendo la ruta de los cómics importados, pronto se ven asediados por quejas, demandas o amenazas y, a veces, el timón de las historietas pasa a manos de los lectores.

A Ignacio Herrerías no le gusta *Águila Roja*, pues la serie de Zea Salas es un *western* y el dueño de *Chamaco* prefiere las de charros. De modo que en su calidad de director ordena la muerte del héroe:



Colección de A. Tirado.

Con o sin recompensa de por medio, los lectores bombardean a los moneros con amenazas, exigencias o aplausos.

Foto, Ignacio Sánchez, col. A. Tirado.

Los historietistas estimulan la comunicación con su público ofreciendo premios. En la foto, Alfonso Tirado y el afortunado ganador del traje de El Alacrán.

A. Mariño, PINOCHO, *circa* 1946.

> Yo llevaba ya el final —recuerda Zea Salas—, pero me encuentro con un montón de cartas de toda la república. Cerros de cartas donde me decían que les encantaba... No me quedó más remedio que romper los cartones donde mataban al protagonista y continuar la aventura.

Así, gracias a sus lectores, Águila Roja evade la celada del villano Herrerías y puede vivir un cuarto de siglo más. Y el suyo no es un caso excepcional. Si los fanáticos de *Chamaco* reviven al personaje de Zea Salas, los de *Pepín* deciden el destino de Relámpago Kid, obligando a que su autor regrese al estilo de las series anteriores. Al inicio de una aventura publicada en 1944 Ramón Valdiosera anuncia:

> Después de valorizar la opinión de los lectores, haremos una aventura tipo *Alex*, la historia de gratos recuerdos, ya que esto fue pedido en más de ochocientas cartas...

La actitud crítica y exigente no es patrimonio exclusivo de las élites cultivadas, y el lector popular está lejos de ser tan pasivo y alienado como algunos lo suponen. En los treinta y los cuarenta los fanáticos de los pepines ejercen, a su modo, la crítica del medio y los creadores son sensibles al juicio popular.

Si las primeras cartas enviadas a los pepines fueron espontáneas, pronto los moneros comienzan a estimular el diálogo. Ramón Valdiosera solicita información gráfica para ambientar en Tuxpan, Veracruz, un capítulo de la serie *Alex* y dedica el episodio —mencionándolos por su nom-

J. G. Cruz, *Don Juan*, PEPÍN, 2524, 1946.

bre—a 51 amigos y notables del puerto. La revista *Chamaco* lanza un concurso de sueños cuyo premio consiste en diez pesos y su publicación en forma de historieta con dibujos de Héctor López y Eduardo Lozano.

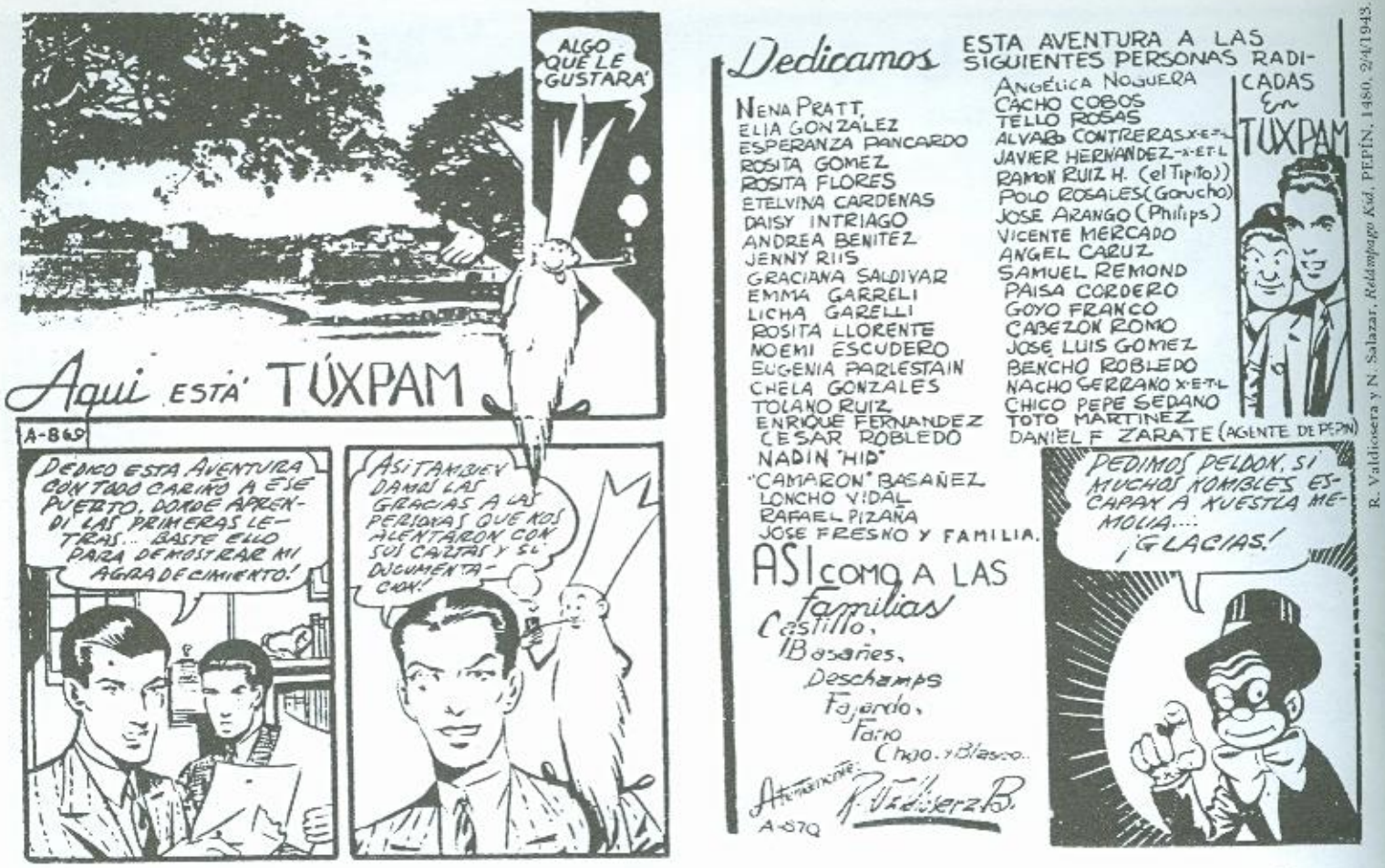
Para los cuarenta todas las revistas de monitos destinan espacios a su público: incluyen fotografías y dibujos de los lectores, contestan cartas y dedican episodios. Guillermo Marín emplea, todos los días, media plana de su serie *Cumbres de Ensueño*, publicada en *Pepín*, a los avisos y llamados del público: "La señora Ponciana Tristán de Morales... desea comunicarse con su hermana Mercedes... que hace diez años salió a San Antonio, Texas..." La sección no tiene nada que ver con la historieta, pero revela la amplia difusión que se le atribuye a los pepines y la familiaridad de los lectores con sus revistas.

El monero como héroe cultural

La intensa retroalimentación entre historietas y lectores fluye a través de dibujantes y guionistas, quienes gracias a esta comunicación adquieren personalidad pública, dejando de ser autores anónimos para transformarse en protagonistas de una aventura cultural colectiva. Los moneros de éxito se hacen tan famosos como sus personajes y su imagen aparece sistemáticamente junto a la de sus héroes de papel: Cervantes Bassoco detiene la narración de *El Pirata Negro* para felicitar a sus lectores con motivo de la Navidad o el Año Nuevo. Rafael Araiza emplea varias viñetas de *A Batacazo Limpio* para informar que el dibujante Many Morán ha llegado de los Estados Unidos y colaborará con la serie. Ramón Valdiosera se autorretrata y cuenta su biografía al iniciar un capítulo de *Alex* que se desarrolla en el puerto de Tuxpan: "donde aprendí las primeras letras".

Cuando el actor Germán Valdés Tin-Tan visita el estudio de Antonio Gutiérrez,

Sometidos a la dictadura de los consumidores, que se manifiesta en los índices de ventas, los desvergonzados moneros tratan de seducir a sus lectores.



Gracias al éxito de sus personajes, algunos moneros salen del anonimato y se asoman a las viñetas de sus series con saludos, noticias, recados, chistes privados y asuntos de familia.

el dibujante interrumpe un capítulo de *Don Proverbio* para hacer la crónica fotográfica del acontecimiento. El fotomontaje *Ventarrón* no arranca con la trama, sino con las circunstancias que inspiraron a su autor: sobre tres viñetas, que muestran a José G. Cruz observando a un desarrapado limosnero, aparece el siguiente texto.

> Era una tarde gris y tristona... En un oscuro rincón entre las viejas construcciones del barrio fabril, estaba un viejo harapiento y sucio... Era simplemente uno de tantos mendigos... José G. Cruz lo vio... Como un relámpago una idea cruzó por la cabeza del autor de esta historieta... ¡Ahí había surgido una trama!

Con el protagonismo de los autores y la aparición del público como interlocutor, las historietas y sus personajes se desmitifican y aparecen como lo que son: ficciones de tinta y papel; juegos de imaginación que gozan y sufren por igual moneros y lectores. No por ello las series pierden eficacia y los héroes no dejan de ser entra-

DON PROVERBIO

Por Antonio Gutiérrez

A. Gutiérrez, *Don Proverbio*, PEPIN, 1786, 2/2/1944.

J. G. Cruz, *Ventarrón*, LIBRO ESTRELLA, 4/1957.

Descarado protagonismo de autor en la entrada de este fotomontaje.

ñables, pero al develarse su carácter convencional se propicia el distanciamiento. Las emotivas cartas a los dibujantes: "¿Cómo es posible que haga sufrir tanto a su héroe? Nosotros lo queremos, en la casa es nuestro ídolo", dan fe de una relación triangular por la que el lector se pone al tú por tú con el autor, en lo tocante al destino del personaje.

Entre la identificación apasionada y la distancia crítica, la lectura de historietas deviene una experiencia participativa que sólo se encuentra en manifestaciones de la cultura popular como ciertas representaciones tradicionales y el teatro de carpa o de revista.

Algunos moneros se dan cuenta de que el distanciamiento brechtiano se ha colado en su narración y lo refuerzan conscientemente. Cervantes Bassoco acostumbra incorporar una pequeña caricatura del héroe como comentarista de sus historietas serias. Minúsculos Wamas o chocarreros Piratas Negros en versión pigmea, bromean con el lector a costa del protagonista, empleando un recurso idéntico a los "aparte al público" frecuentes en la farsa o el *sketch* y —de otro modo— en la técnica teatral brechtiana. En algunas series de Ramón Valdiosera, la caricatura de un viejecito barbón —símbolo del colectivo Estudios América— cumple la función de tematizar la trama "seria", mientras que en *El Ladrón de Bagdad* la caricatura del protagonista se anticipa a la acción anunciando la inminencia de un nuevo villano: "¡Espere en las próximas páginas la aparición del terrible Kum!"

Mediante estos y otros recursos semejantes, muchas historietas de la época se desdoblan en dos discursos paralelos: en uno se narra la historia, en el otro se comenta la intriga. El autor y el lector sostienen un diálogo cómplice en torno a la historieta y sus protagonistas aunque, de vez en cuando, algún personaje se rebela y tercia en la discusión para quejarse de la dictadura del autor y reclamar la solidaridad de los lectores. Así, sin habérselo propuesto, la historieta evoluciona de narración lineal, propiciatoria de lecturas pasivas, a juego gozoso con tres protagonistas.

LA HONDA IMPRESION QUE ME CAUSÓ EL ANCIANO PARECÍA PERSEGUIRME CON EXTRAÑA INSISTENCIA INEXPLICABLE...

VOLVÍ SOBRE MIS PASOS Y ATRAVESÉ LAS CALLES DEL CENTRO Y LOS PARQUES PLETÓRICOS DE GENTE DESPREOCUPADA Y ALEGRE.

Y VAGUÉ SIN RUMBO FIJO POR EL POBRE BARRIO QUE SE PROLONGABA MÁS ALLÁ DE LA ZONA FABRIL... MI VISTA SE LLENABA CON ESTAMPAS PINTORESCAS Y EMOTIVAS.

CUANDO LLEGUÉ A MI ESTUDIO, AÚN VOLVÍA LA CARA COMO BUSCANDO EN LA DISTANCIA POLICROMA DE LAS CALLES INUNDADAS DE SOL, LA FIGURA DEL BORRACHÍN SOMNOLIENTO Y QUEJOSO...

RECORDANDO PASADOS RELATOS QUE MIS AMIGOS Y AMIGAS ME HABÍAN CONTADO Y RECORDANDO TAMBIÉN DETALLES INTERESANTES DE LA VIDA DE GENTES CONOCIDAS Y ALGUNAS COSAS MÍAS, ME DÍ A LA TAREA DE BOSQUEJAR ESTA HISTORIETA ARRANCADA A LA MÁS CRUDA Y DESPIADADA REALIDAD...

EMPECEMOS NUESTRA HISTORIA:
Medianoche
en "BARRIO VIEJO"

DE LA CARCAJADA SOCIAL A LA SONRISA DE BURÓ

El humor es una actitud de estilo estoico que... impide... caer en el sentimentalismo y la declamación...

A la acción del humorista sucede un mundo libre de la tentación del patetismo.

Jorge Portilla,
La fenomenología del relajo

La carpa, territorio privilegiado del humor popular.

A partir de 1935 el cómic mexicano moderno —que nació risueño— comienza a ser invadido por aventuras bizarras y melodramas llorosos. Se inicia en nuestro país la historieta "seria". Sin embargo, los pocos moneros de esa época rescatados por la crítica son humoristas.

El reconocimiento es legítimo: al cernir las primeras revistas de monitos quedan en la criba, sin duda, las historietas de Gabriel Vargas, Gaspar Bolaños, Germán Butze, Rafael Araiza y Abel Quezada. Pero no todo lo demás es paja. Lo que sucede es que a nuestra cultura popular contemporánea se le reconoce más fácilmente su humor que otros valores. Quizá porque en esta esfera ha tenido poca competencia.

La comicidad nacional —si tal cosa existe— es de origen plebeyo. El pueblo mexicano —territorio del exceso— ríe a carcajadas (o llora a lágrima tendida). Nuestra "alta cultura", por el contrario, ha sido en este siglo más bien ponderada y solemne; cosa seria. Salvo contadas excepciones (Salvador Novo, Renato Leduc, Julio Torri o Efrén Hernández), no ha cultivado el humor sino hasta años muy recientes.

La risa mexicana contemporánea se inicia en carpas y teatros de revista, para trasladarse más tarde al cine, la radio y las historietas, ámbitos que la cultura sofisticada visita sólo de incógnito. Los hallazgos humorísticos de nuestra dramaturgia provienen de autores con mucha prisa y pocas pretensiones literarias, como José F. Elizondo (Pepe Nava), Guzmán Aguilera (Guz-Águila) y Francisco Javier Navarro (Pato Cenizo); de la improvisación de los propios cómicos carperos y, algo más tarde, aparecen en el trabajo de algunos directores y actores de películas cómicas y radioteatros humorísticos. En la primera mitad del siglo la narrativa jocosa y la crónica risueña de costumbres tienen pocos representantes cultivados —¿es realmente divertido Rubén Romero?—, pero la ejercen intensamente una gozable legión de moneros.

La historieta es el primer territorio de la narrativa popular mexicana liberado por el humor. Pero esta hilaridad plebeya es novedosa, no tanto por su comicidad, como por la modalidad privada de la risa que reclama.

El humor es antiguo en la cultura po-

ARTES Y LETRAS, 1906.

Payasos como Bell y cómicos como Beristáin son expertos en desatar risas gregarias.

AGUILA O SOL, Fotograma.

A. Audiffred, L. Beristáin: *Aventuras del Cuatezón*, EL MUNDO, 1923.

En cambio, en el tránsito del teatro a las viñetas, el humor rijoso de cómicos como el Cuatezón Beristáin deviene soso chistorete.

Algunos divos de las carpas, como Medel y Cantinflas, se trasladan con prestancia a las pantallas.

En la aplebeyada posrevolución, el cine y la historieta echan mano del humor carpero; y por la magia de los medios, un cómico de barriada se transforma en inimitable, e imitado, emblema nacional.

pular, y por lo general se trata de una catarsis colectiva, un rito libertador que se practica socialmente. La risa, propia y ajena, es espectáculo compartido en algunas fiestas tradicionales y en representaciones como el circo, los títeres, el teatro de revista y la carpa.

La cultura popular —humor incluido— está hecha de vivencias colectivas, hasta que la alfabetización se generaliza. Entonces el disfrute intimista de bienes culturales deja de ser privilegio de élites y deviene patrimonio más o menos masivo. Con el acceso multitudinario a la letra impresa, parte de la experiencia cultural se privatiza. Y también la representación humorística tiene que explorar nuevos territorios.

Hacer reír a un público colectivo y predispuesto, usando mecanismos de retroalimentación directa, es maña dominada de antiguo por bufones, payasos y titiriteros, y por sus herederos de *music-hall*, revista y carpa. Con la llegada del cine, los cómicos provenientes del teatro, el circo o el *vaudeville*, tienen que aprender el arte de provocar la hilaridad en ausencia, aunque siempre contando con un público gregario y favorable. ¿Pero cómo hacer reír cuando la carcajada no se transmite por contagio? ¿Cómo trasladar la comicidad pública al disfrute privado de textos e imágenes impresas?

Cantinflas, según Tamayo.

El humor popular sobre papel también tiene historia. La caricatura y el chiste gráfico son patrimonio multitudinario, cuando menos desde mediados del siglo XIX, y de antiguo las hojas volantes y revistas satíricas han sido motivo de sonrisas privadas. De hecho la historieta mexicana arranca de ahí: en sus primeras apariciones periodísticas es recurso de la sátira política y del humor blanco o sicalíptico. La historieta decimonónica, como ampliación del arsenal de los dibujantes de prensa, toma de la caricatura los mecanismos del humor y si es memorable su vertiente política lo son menos sus incursiones en el divertimento puro.

La historieta mexicana moderna que

aparece en la segunda década de este siglo, es otra cosa. Sus autores están más cerca del cómic norteamericano que de la tradición vernácula de caricatura política, pero en su esfuerzo por naturalizar el humor echan mano del único material disponible: la comicidad carpera. Con frecuencia el resultado es desastroso. Revisitar al afamado Chupamirto, de Jesús Acosta, es una experiencia desalentadora; gran parte de la obra de Hugo Tilghmann sólo se salva por el espléndido dibujo, y ni siquiera un buen guionista como Hipólito Zendejas se libra de los baches humorísticos y las francas sangronadas.

Y es que lo que la historieta adopta de la revista teatral y del *sketch* es el humor verbal, que sin el soporte de los intérpretes y la relación directa con el público pierde casi toda su gracia. Al prescindir del albur, prohibido en la prensa hogareña y desprovisto del carisma gestual de los actores, el juego de palabras deviene chiste ilustrado; supuesta máquina jocosa que debe provocar la carcajada del lector en la última viñeta, cuando inevitablemente el patiño se va de espaldas. No hay tal. Casi siempre el efecto es deprimente y si algo se salva es la puesta en escena, que debemos agradecer al talento de los dibujantes.

La historieta, que fracasa al tratar de despertar risas privadas con los mismos recursos que en los teatros prenden carcajadas colectivas, encuentra su propio camino humorístico en una comicidad narrativa apoyada en personajes, situaciones y tratamientos, que no se lo juega todo al improbable golpe de efecto. *Don Catarino y su Apreciable Familia*, *El Señor Pestaña y Segundo I Rey de Moscabia*, son series eficaces, no tanto por los retruécanos y juegos de palabras, como por el guión ágil, abigarrado y chocarrero de Hipólito Zendejas y la chispa gráfica de tres grandes

Los personajes arquetípicos, como Don Catarino, funcionan tanto en los foros como en los suplementos dominicales; pero las rutinas del humor carpero no pueden trasladarse impunemente a la historieta.

dibujantes: Salvador Pruneda, Andrés Audiffred y Carlos Neve.

En México los moneros que dominan el cómic cerrado de efecto humorístico son contados y casi todos recientes. La más rescatable historieta cómica nacional de los años treinta y cuarenta es narrativa, y si bien la condimentan *gags*, coloquialismos y chistes verbales, su eficacia se finca en la gracia de los protagonistas, la trama y el tratamiento.

No son nuestros cómics de risa loca. Al pasar a la historieta, el humorismo mexicano transita de la carcajada colectiva de teatros y carpas a la íntima sonrisa de buró, sin duda menos estruendosa pero quizá más duradera y reflexiva.

El cómic humorístico de los últimos años treinta y de los cuarenta adopta tanto formas abiertas como cerradas. En los diarios, suplementos dominicales y revistas misceláneas se publican tiras y planchas conclusivas y también algunas historietas seriadas; en los pepines prevalece casi absolutamente el "continuará".

Todas las historietas cómicas realmente memorables de la época son series abiertas de humor narrativo y largo aliento, nacidas o aclimatadas en revistas de monitos. En el género conclusivo de efecto cómico, que domina en las publicaciones no especializadas, el panorama es desolador, sólo se salvan algunas piezas aisladas y al final del periodo los primeros cartones discursivos e historietados de Abel Quezada, que son un género aparte.

Los autores de historietas cómicas abiertas cambian con frecuencia el género de sus narraciones y muchos sostienen

G. Cabral, en *Cien epigramas de "Kien"*, 1932.

Los profesionales del humor, como José F. Elizondo, logran fama pero no reconocimiento cultural.

Caricaturas de Covarrubias.

El tránsito de rural a urbana que vive la sociedad mexicana durante la primera mitad del siglo XX se plasma inmejorablemente en sus cómicos más entrañables.

Amelia Wilhelmy, maestra en el difícil arte de asumirse risible en vez de seductora. En la foto con Chelo Gómez en el teatro Lírico.

—en paralelo o sucesión— más de una serie. Sin embargo, sus trabajos pueden clasificarse en dos grandes grupos: las aventuras humorísticas, desarrolladas, por lo general, en escenarios exóticos, y las crónicas satíricas de tipos y costumbres, ubicadas casi siempre en ambientes locales. *Rolando el Rabioso*, de Gaspar Bolaños, las fantasías orientales de Ramón Valdiosera y la mayor parte de la larga serie *Los Supersabios* de Germán Butze se ubican claramente en el primer grupo; *Los Superlocos* y *La Familia Burrón*, de Gabriel Vargas, *A Batacazo Limpio* y *El Ingenuo Ricardín*, de Rafael Araiza, pertenecen al segundo. Los trabajos de Bismarck Mier, Abel Quezada, Álvaro Ruz, Narayanath Salazar y Alfredo Valdez, son más difíciles de clasificar, pues estos autores cultivan diversas líneas; el propio Gabriel Vargas, al que hemos ubicado en el segundo grupo, tiene series, como *Virola y Piolita*, que no pertenecen a la crónica de costumbres sino al género de aventuras.

Las historietas humorísticas de aventuras responden a un afán cosmopolita: se trata de hacer en México cómics que no parezcan mexicanos, bajo el supuesto de que esto abrirá las puertas de la exportación. El maquillaje no facilita el ingreso en el mercado externo, y las series tienen que conformarse con los consumidores locales. Por lo demás, el internacionalismo resulta sólo aparente, y pronto tras la leve capa de exotismo asoma una historieta fantasiosa a la mexicana, llena de voces y gestos vernáculos.

Un travestismo risueño, por una vez sin connotaciones sexistas: la Wilhelmy en el papel de Juan Marihuano.

Chucho: ¿Ónde trai el bacalao?
Martina: ¿Ónde? ¡Pos en la canasta!
Diálogo de la revista *El país de la metralla*, impublicable en las hogareñas historietas de los suplementos dominicales.

R. Canto, cromolitografía, circa 1900.

Íñigo, CUENTOS Y NOVELAS, año 2, núm. 2, 1/12/1938.

A. Vilelis, MISTERIO, año 1, núm. 2, 8/1934.

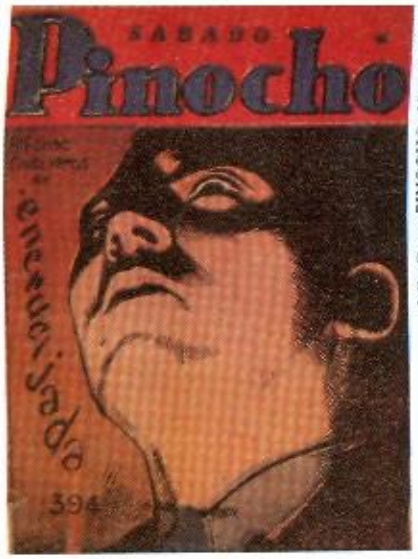
Cía. Litográfica La Enseñanza Objetiva S.A., MUJERES Y DEPORTES, año 3, núm. 117, 19/10/1935.

DETECTIVES Y BANDIDOS, 13, 22/8/1937.

A. Tirado, EMOCION, año 2, núm. 8, 25/1/1935.

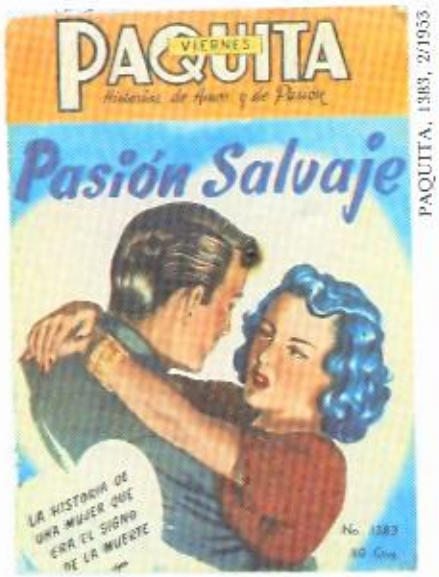
R. Valdiosera, PEPÍN, 1464, 17/3/1943.

R. Valdiosera, CHAMACO, 694, *circa* 1942.

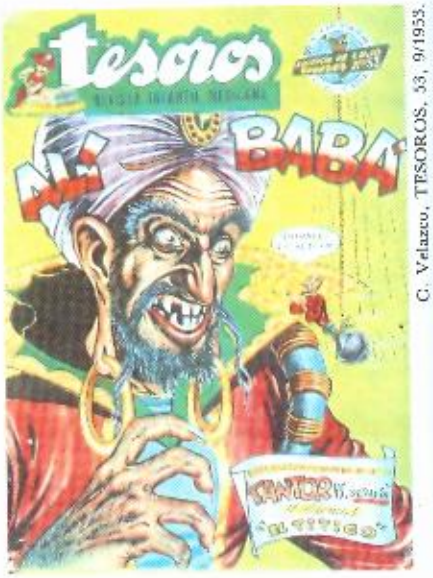


J.G. Cruz, PINOCHO, 394, 3/3/1943.

A. Tirado, PAQUIN, *circa* 1945.



PAQUITA, 1383, 2/1953.



C. Velazco, TESOROS, 53, 9/1953.

PAQUITO, 1698, 13/1/1947.

Paul, CARTONES, 367, 2/10/1952.

M. del Valle, FIGURAS, 49, 12/7/1949.

L. Zea Salas, *Micho y Orejitas*, CHAMACO, *circa* 1938.

G. Buize. LOS SUPERSABIOS, 74, 4/8/1956

LA VIDA QUE LLEVAS EN MARTE ES ARTIFICIAL GRACIAS A NUESTRAS INYECCIONES...
¡PERO PASADO SU EFECTO MORIRÁS!
SI MORIMOS NO TENDRÁS JAMÁS ESPERANZAS DE VOLVER A LA TIERRA
¡CHISPAS!
NO HAGA CASO S.M. DE ESTOS LOCOS ¿EMPIEZO YA?

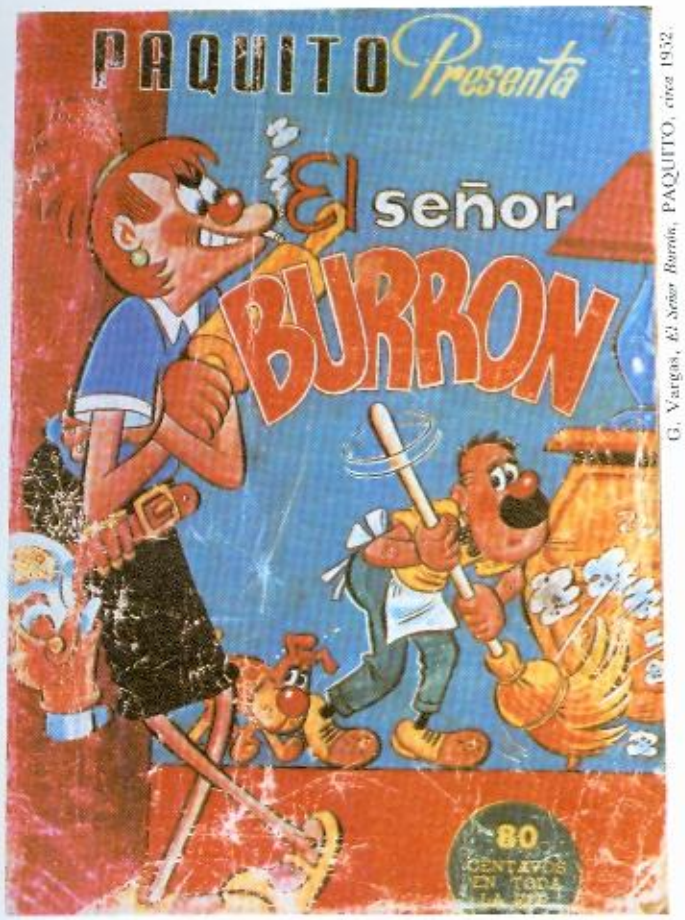
¡NO, NO, NO!... ESPEREN...
¿POR QUÉ? ¿ACASO NO ES S.M. MARCIANO TAMBIÉN?
EL MIEDO NO ANDA EN BURROS ¡JI JI!
¡CLARO QUE... SÍ! ES... QUE...
ES... QUE... PENSÉ QUE SERÍA MEJOR ESPERAR
¿ESPERAR? ¿PARA QUÉ?

PARA... PARA... HACER UNA GRAN FIESTA EL DÍA DEL SACRIFICIO...
¡BUENA IDEA
¡UN MOMENTO!
SERÁ UNA GRAN DIVER-SIÓN
SÍ
?
¿PARA QUÉ POSPONER LA FIESTA SI LA PODEMOS HACER AHORA MISMO?
?
?
SÍ
SÍ
¡ES VERDAD!

¡NO! LAS COSAS PRECIPITADAS SALEN MAL ¡CON TIEMPO PENSAREMOS UNA TORTURA MÁS REFINADA Y TODOS NOS DIVERTIREMOS MÁS
RESPETANDO SU OPINIÓN, S.M., YO DIGO QUE ESO ES UNA SOLEMNE TONTERÍA...
?
YO ESTOY CON EL REY ¡ESPEREMOS!
YO TAMBIÉN
Y YO
¡NO SE ALEGREN! QUE YO ME ENCARGARÉ DE QUE LA TORTURA SEA PEOR
¡UF! POR FIN RESPIRO

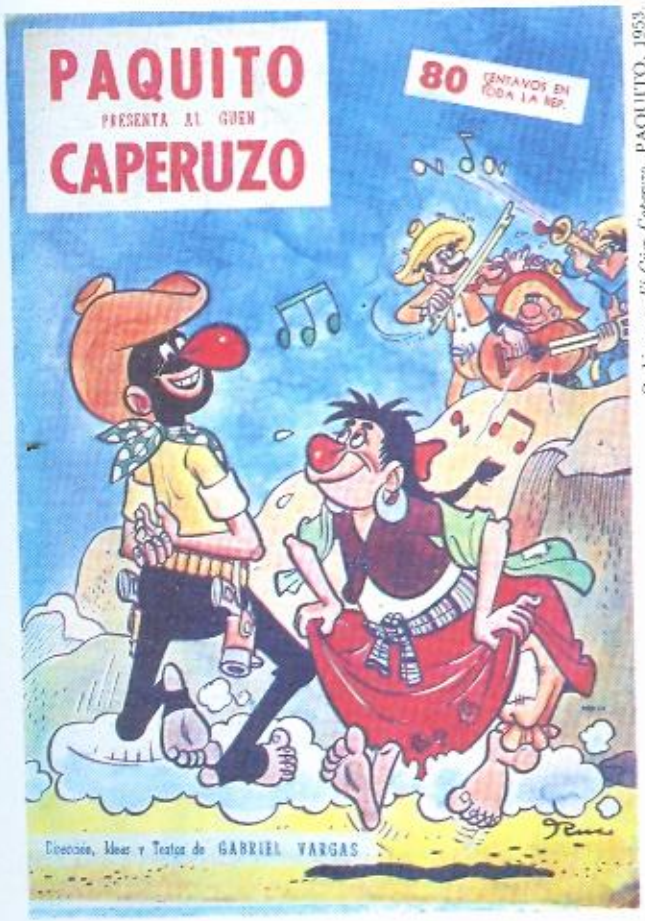
B. Mier, *Chivo Chava*, MAGAZINE CÓMICO DE NOVEDADES, circa 1938

G. Vargas, *Virola y Piolita*, JUEVES DE EXCÉLSIOR, 871, 9/3/1939.

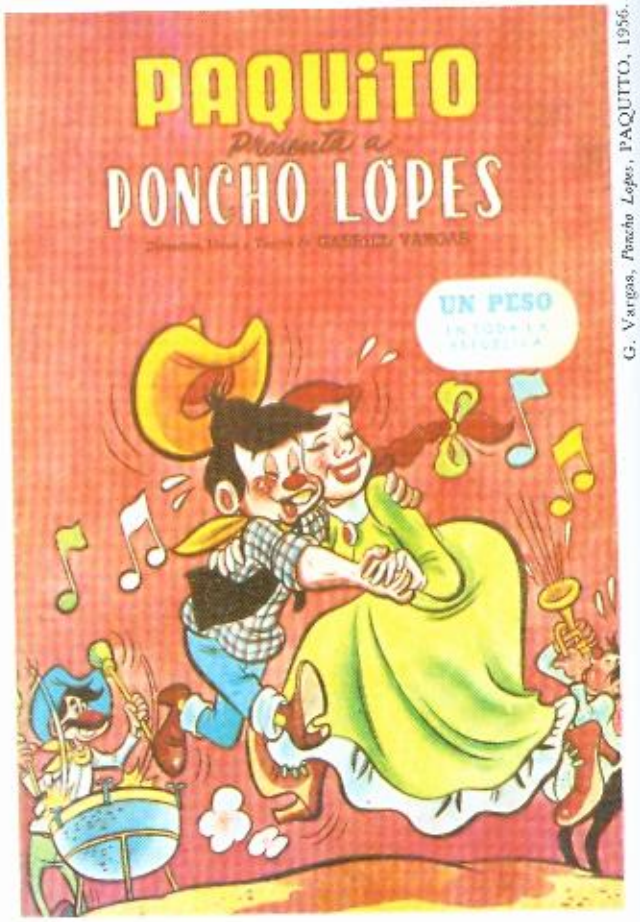


G. Vargas, *El Señor Burrón*, PAQUITO, circa 1952.

G. Vargas, *Don Jilemón*, PAQUITO, 12012, 2/1953.



G. Vargas, *El Gúen Caperuzo*, PAQUITO, 1953.



G. Vargas, *Poncho Lópes*, PAQUITO, 1956.

G. Vargas y A. Ruz, *El Gran Caperuzo*, PAQUITO, 14022, 9/8/1953.

MUCHOS SE REUNEN EN IMPROVISADOS PALENQUES A PRESENCIAR LAS PELEAS DE GALLOS PARA APOSTAR MILES DE CHARROS.
¡QUINIENTOS PESOS COYOTEROS AL PINTO!
¡DOBLO LA APUESTA AL COLORAO!
¡DOBLAS LAS PATAS PA' BEBER AGUA!
OTROS DEMUESTRAN SUS HABILIDADES CHARRAS EN EL COLEADERO.
¡SUELTATE GUDELIO, SI NO TE VA A MATAR LA BESTIA!
¡AY MUMA!
ALGUNOS MAS, DELANTE DE SUS PRIETAS HACEN ALARDE DE DESTREZA DOMANDO PENCOS BRUTOS, PERO LA GRAN MAYORIA VUELAN POR EL AIRE A LOS PRIMEROS REPAROS...
...RODANDO POR EL SUELO, QUEDANDO TODOS EMPANIZADOS DE TIERRA Y ESCUPIENDO SANGRE.
CUAS
NO SE QUE LE PASO A URSULO. POS ES RE-GÜENO PA' MONTAR YEGUAS CERRERAS.
YO TE VERIA CON CIEN LITROS DE CALDO DE OSO EN EL ESTOGAMO, A VER SI LE AGUANTABAS UN REPARO A UN CUACO.
17

LAS MUJERES HACEN DERROCHE DE GRACIA Y SALERO Y LOS HOMBRES GALLARDAMENTE DANZAN ALREDEDOR DE SU HEMBRA...
...AZOTANDO RITMICAMENTE LAS PATAS EN EL ENTARIMADO, HACIENDO UN RUIDO COMO QUIEN GOLPEA LENGUAS DE VACA PARA ABLANDARLAS.
EL JARABE COYOTERO SE BAILA A DISTANCIA COMO EL JARABE TAPATIO, PORQUE AHI ES COSTUMBRE QUE LAS PAREJAS QUE BAILAN DE A CACHETITO SE LES CONSIDERA COMPROMETIDAS.
ES TAN ESTRICTA ESA COSTUMBRE, QUE MAS TARDA ALGUIEN EN DESCUBRIRLOS, QUE EL JUEZ EN ESTAR A SU LADO CASANDOLOS ANTES DE QUE TERMINE LA PIEZA.
CHIPRIII
CUAS CUAS
AJA...
JUES
¡ACA 'TAN OTROS BAILANDO DE A CACHETITO!
¡NO ES CIERTO, NO ES CIERTO!
ME TROMPECE, ME IBA A CAIR Y TUVE QUE ABRAZARME DE "LA JOROBADA"!
19

Por ABEL QUEZADA

A. Quezada, LA MULA MAICERA, 3, 1954.

A. Quezada, LA MULA MAICERA, 4, 1954.

A. Quezada, REVISTA DE REVISTAS, 2/9/1956.

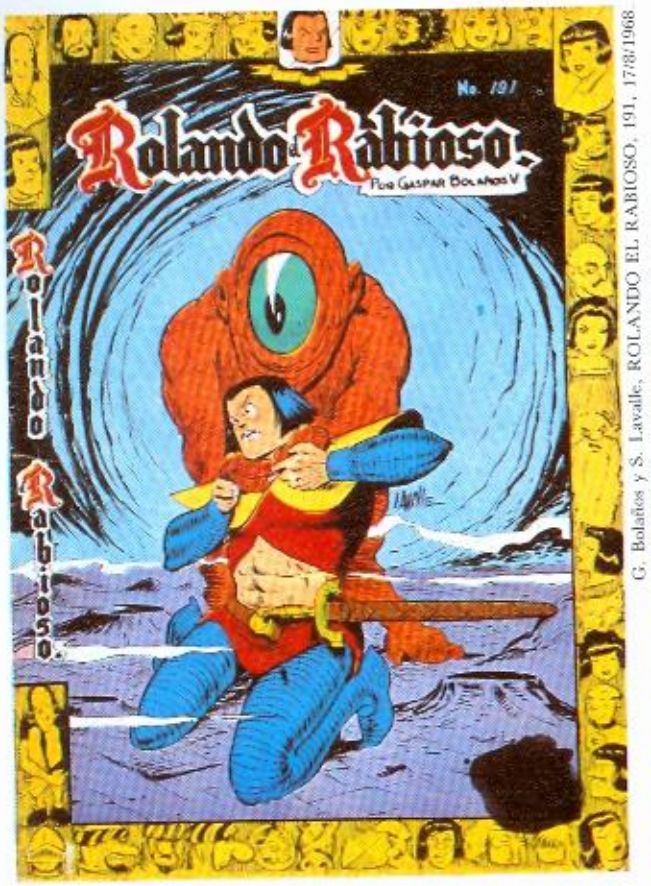
A. Quezada, LA MULA MAICERA, 3, 1954.

Vive con los hombres como si Dios te viera; conversa con Dios como si los hombres te oyeran.—SENECA.

A. Tirado, *La brigada secreta*, PAQUÍN, *circa* 1945.

R. Araiza, *Dr. Boris*, CHAMACO, 1936.

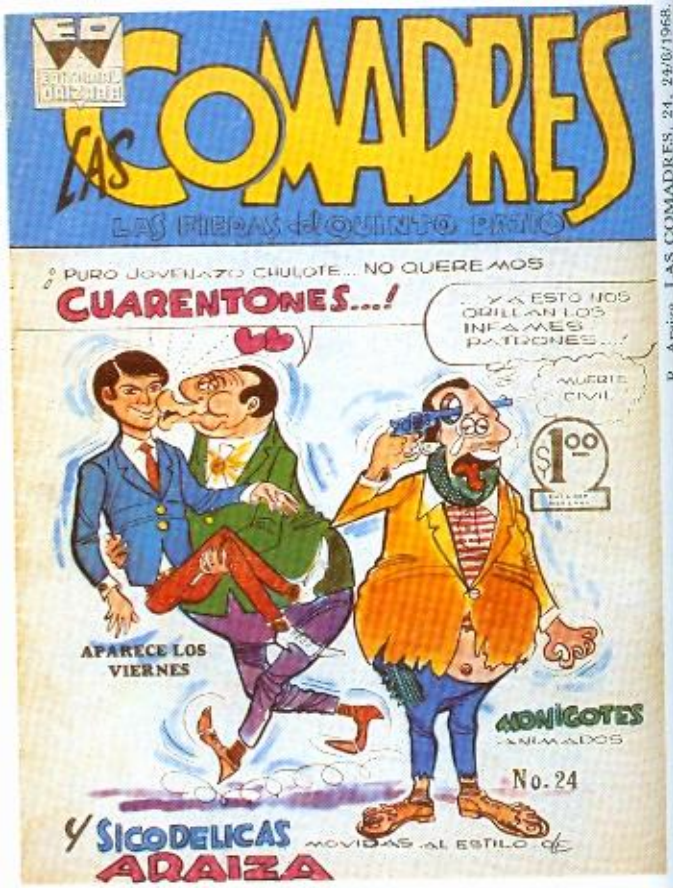
R. Araiza, *Bruja Rogers*, CHAMACO, 1936.



G. Bolaños y S. Lavalle, ROLANDO EL RABIOSO, 191, 17/8/1968.

R. Valdiosera, LEYENDAS Y FANTASÍAS, 1, *circa* 1955.

R. Araiza, A BATACAZO LIMPIO, 12, 27/10/1953.



R. Araiza, LAS COMADRES, 24, 24/8/1968.

Autodidacta titulado, viajero incansable y bohemio contumaz, Ramón Valdiosera Berman, nacido en Ozuloama en 1918, es un veracruzano de amplio espectro: dibujante, pintor y acuarelista; arqueólogo e historiador aficionado; estudioso de la indumentaria típica mexicana; diseñador de modas; director y animador de programas televisivos y autor de libros como *México al apunte* y *La vida sexual de los mayas*; don Ramón fue también, por algo más de veinte años, historietista profesional.

Desde 1935 hasta mediados de los años cincuenta, Valdiosera se dedica a los monitos; primero como guionista, dibujante y animador del colectivo Artistas Unidos, después como colaborador de *Paquín*, más tarde como director artístico de *Chamaco*, *Pepín* y *Tesoros* y, finalmente, como director de sus propias revistas.

El Diamante Negro de Chu-Man-Fú, *Shangai*, *Bill el Millonario Audaz* y *Clark*, son algunas de sus primeras historietas, claramente inspiradas en el trabajo de Milton Caniff y publicadas en *Paquín*. Posteriormente Valdiosera crea para *Chamaco* las series *El Ladrón de Bagdad*, con la colaboración gráfica de Galindo y Viadana; *Simbad el Marino*, con el apoyo de Monterrubio y Alex, en equipo con el dibujante Narayanath Salazar. En 1943 abandona la editorial de Ignacio Herrerías para incorporarse a *Pepín* y *Pinocho*, de García Valseca, donde publica *Oreja y Rabo* y *Relámpago Kid*. A fines de los cuarenta escribe los guiones de *El Caballero Azul*, que aparece en *Cartones* con dibujos, a la Foster, de Antonio Gutiérrez. En 1951 se traslada a la nueva revista *Tesoros* para la que escribe los guiones de dos series infantiles dibujadas por Escalante: *Aladino y la Lámpara Maravillosa* y *Medio Litro*, así como nuevos capítulos de *Simbad el Marino* dibujados ahora por Cristóbal Velasco. Finalmente, en 1958, nuevos episodios de su serie *Simbad el Marino* son editados por Litomar.

Valdiosera es uno de los moneros fundadores de los pepines y publica en las revistas más importantes de la época. Sus trabajos como dibujante y guionista abarcan todos los géneros: sagas exóticas (*Shangai*, *Simbad el Marino*, *Alí Babá*), aventuras cosmopolitas (*Clark y Alex*), series deportivas (*Oreja y Rabo*, *Relámpago Kid*) y narraciones infantiles (*Aladino y la Lámpara Maravillosa* y *Medio Litro*). Que sepamos, Valdiosera no es autor de ninguna historieta formalmente cómica, pero en todos sus trabajos campea un saludable sentido del humor. De hecho el distanciamiento socarrón constituye, junto con las tramas infinitamente abigarradas y los villanos memorables, el "estilo Valdiosera".

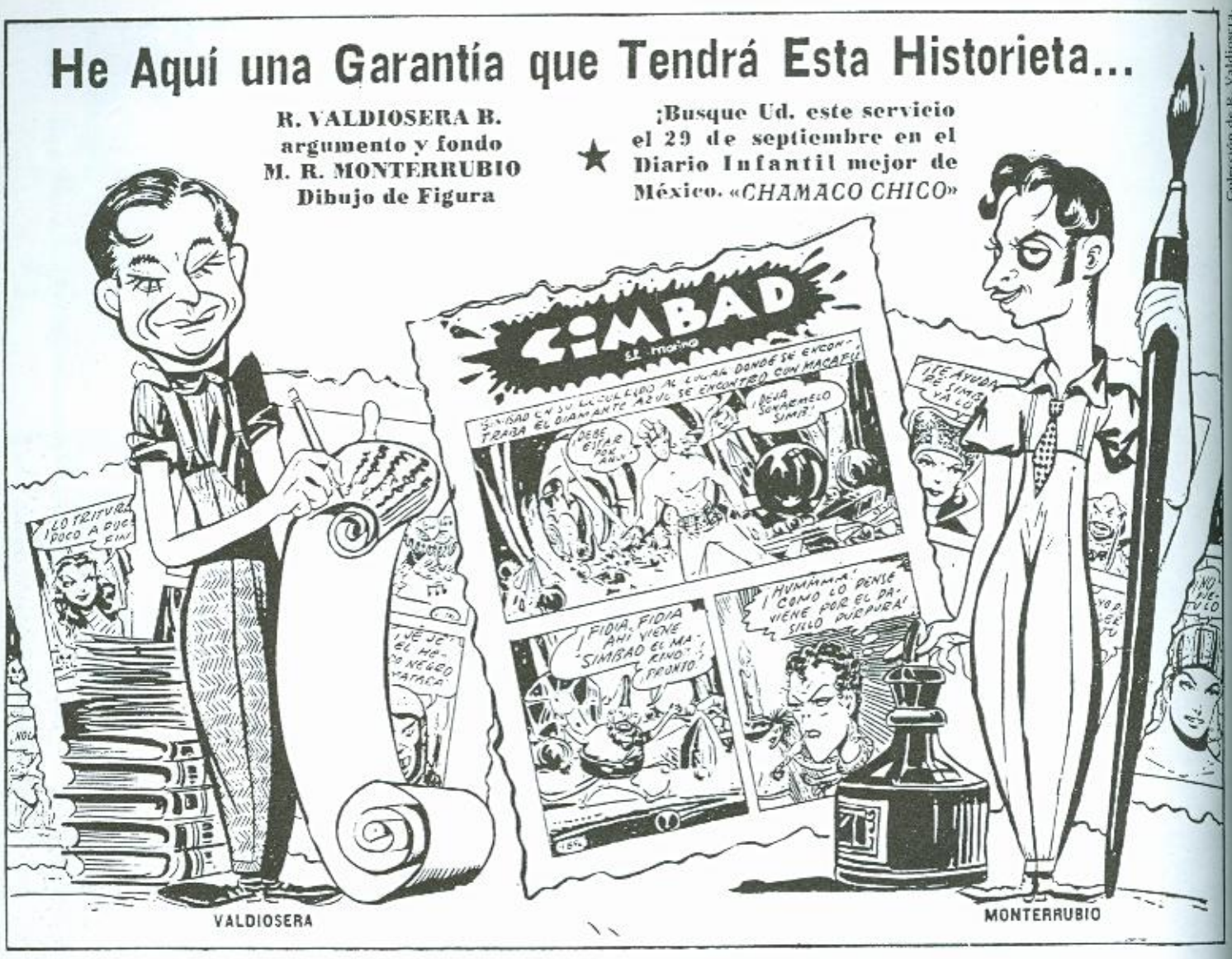
Las mil y una noches de Valdiosera

En este punto de la narración vio Gerazada que iba a amanecer y se calló discretamente.
—¡Cuán dulces y sabrosas son tus palabras llenas de delicias!
—Pues nada son comparadas con lo que os podría contar la noche próxima, si vivo todavía.
Y el rey dijo para sí... ¡Por Alá! No la mataré hasta que haya oído la continuación de su relato.

Las mil y una noches

"Pepe el Beduino", TESOROS, 30, 9/5/1962.

Ramón Valdiosera Berman, fabulador de aventuras orientales traspasadas por el humor.



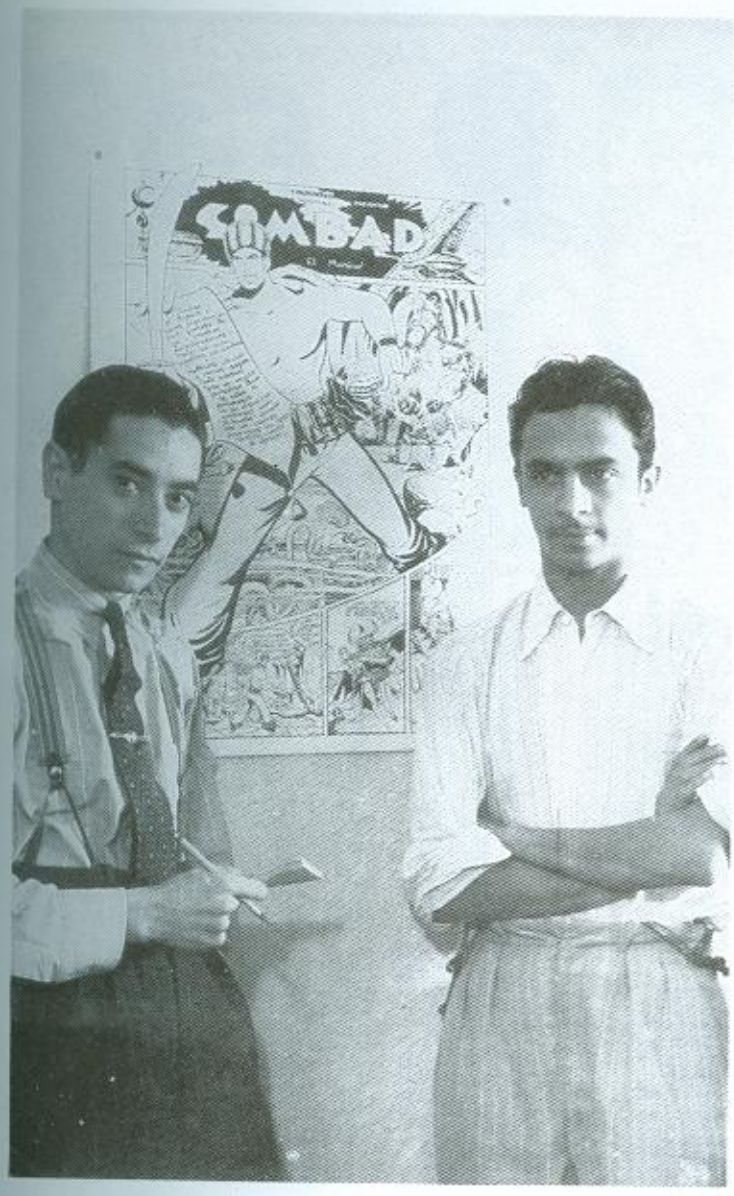
Colección de R. Valdiosera.

Los trabajos más personales e inconfundibles de este autor son sus fantasías orientales inspiradas en los cuentos de *Las mil y una noches*.

Las aventuras en el desierto, los héroes de turbante y cimitarra —incansables batidores de beduinos y enamorados de una hurí— y en general la rica imaginería de los cuentos y leyendas árabes, son saqueadas tempranamente por el cine: *El Sheik*, *El joven Rajah* y *El hijo del Sheik* hacen de Rodolfo Valentino un mito sexual en clave tercermundista y la primera versión de *El Ladrón de Bagdad*, de Raoul Walsh, proyecta a Douglas Fairbanks como héroe atlético. En 1940, año en que se filma la segunda versión de *El Ladrón de Bagdad*, a la que el director Ludwig Berger dota de efectistas alfombras voladoras y pródigos genios embotellados, Ramón Valdiosera publica en *Chamaco* su primera fantasía oriental. La influencia del cine en la serie es, pues, indudable.

Sin embargo, la relación de Valdiosera con *Las mil y una noches* no sólo pasa por Hollywood, ni se reduce al saqueo argumental. Nuestro monero es como la sultana Gerazada, un genio del suspenso. Y si la hija del visir y última esposa del rey Schahriar arriesga la vida en cada "continuará", don Ramón se juega los lectores y la chamba.

La historia de la mítica narradora de *Las mil y una noches* puede ser leída como una alegoría de la literatura por entregas. Como Gerazada, los folletines y las historietas seriadas tienen que "darse a desear" sin entregarse, seducir a los lectores sin



Colección de R. Valdiosera.

Valdiosera y Monterrubio frente a una muestra de su trabajo.

Valdiosera, *El diamante negro de Chu-Man-Fú*, PAQUÍN, circa 1935.

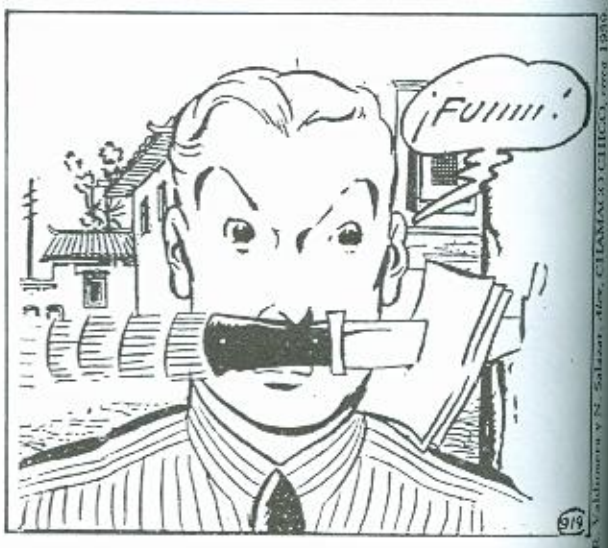
Con una historieta "oriental" de trazo rústico pero expresivo debuta en *Paquín* a los diecisiete años.

R. Valdiosera, PAQUÍN, circa 1935.

El primero de una larga serie de héroes extrovertidos.

R. Valdiosera y N. Salazar, *Relámpago Kid*, PEPÍN, 1473, *circa* 1943.

El pugilista y desfacedor de entuertos varios con su mascota Maracas.



R. Valdiosera y N. Salazar, dibs, CHAMACO CHICO, *circa* 1950.

Nacido inglés pero naturalizado cosmopolita, Alex es un aventurero de amplio espectro.

vender la trama. Su arte consiste en postergar indefinidamente la consumación, sustituyendo el imposible clímax por un interminable cachondeo narrativo. Quien lo consigue sobrevive y se casa con Schahriar, quien fracasa se queda sin lectores y sin editor.

Valdiosera, como Gerazada, practica el arte de bifurcar los caminos narrativos y entreverar historias, tiene la habilidad de posponer los desenlaces manteniendo la tensión, salta de una aventura a otra sin detenerse a tomar aliento. Sus fantasías orientales son lecciones del buen manejo del "continuará".

En *El Ladrón de Bagdad* el protagonista

R. Valdiosera y N. Salazar, *Orejo y Rato*, PEPIN, *circa* 1943.

La contraparte humorística de este hierático caballero andante de los ruedos se asoma a la barrera y responde al nombre de Faroles.

Raimur —musculoso torso descubierto, faja y alfanje— se enfrenta a feroces enemigos cuya peligrosidad crece cuanto más tardan en mostrarse. Éste es un fragmento de la historia: Derrotado por los Pegasos Dorados de Kum, rey de Petrea, Raimur debe enfrentarse en duelo al misterioso Tania. Pero tenemos que esperar once capítulos para enterarnos de que Tania es un terrible minotauro y presenciar el comienzo del combate. En plena batalla y cuando el héroe está a punto de perder, la acción se traslada a una trama paralela: en su incansable búsqueda de Raimur, el gigante Mu se ha topado con un murciélago de cabeza humana que está encarcelado. El Nocto escapa del calabozo y aletea rumbo a Nocturna donde el monje Zambi prepara un ataque contra Petrea. Regresamos entonces al combate, para enterarnos de que Raimur no sólo ha derrotado a Tania, también ha conquistado su eterna amistad, se ha reconciliado con Kum y, por si fuera poco, ha seducido a Zulema,

EROS, vol. II, Núm. 7, 1976.

El Sheik Valentino pone de moda las aventuras orientales en 1921.

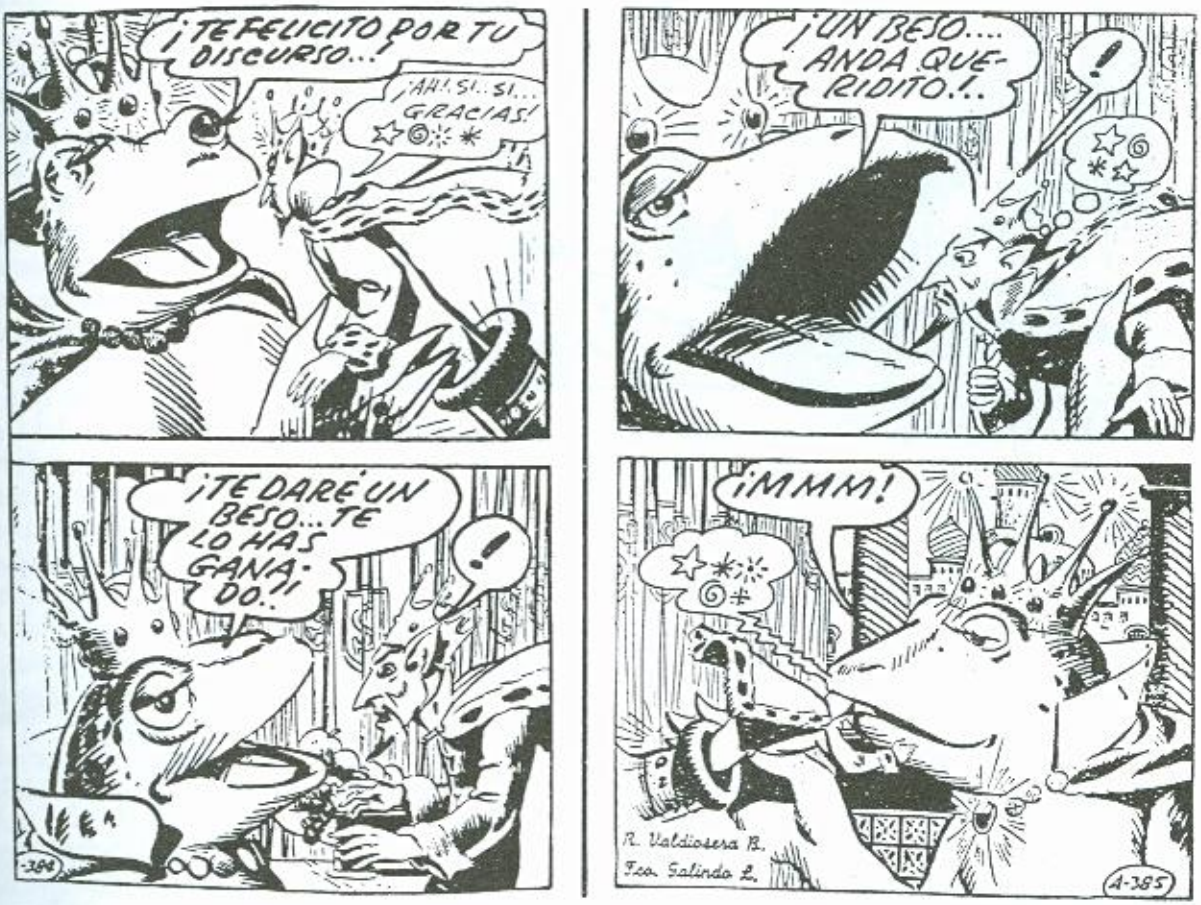
Colección de R. Valdiosera.

Las aventuras orientales y su parodia —que se hermanan en *El Ladrón de Bagdad*— representadas por las dos imágenes del protagonista Raimur.

R. Valdiosera y F. Galindo, *El Ladrón de Bagdad*, CHAMACO CHICO, *circa* 1940.

Los raimurcitos chocarreros cortan la acción y rompen premeditadamente el tono narrativo.

R. Valdiosera y F. Galindo, *El Ladrón de Bagdad*, CHAMACO CHICO, circa 1940.



El protagonismo de Serafín, genio embotellado que por lo general alinea con los buenos, propicia secuencias chuscas.

R. Valdiosera y N. Salazar, *Ali-Babá*, circa 1962.

Alí Babá y Manotas en una nueva versión de *Simbad el Marino*, ahora con dibujos de Narayanath.

bruja y amante del rey que en un episodio anterior le arrebatara al héroe una espada mágica. Pero ahora es inminente la invasión de los noctos, que finalmente acaban con Petrea y todos sus pegasos y, de pasada, liquidan al buen Mu, estorboso ya como compañero de correrías de Raimur. El ladrón de Bagdad queda así disponible para otra aventura: la historia de la Reina Rana y el Gran Sapo. Veamos sus prolegómenos.

A medio desierto Raimur se cruza con una manada de elefantes: "¿Qué lleváis?", pregunta. "Regalos para el Gran Sapo", es la respuesta. Después se topa con una caravana de camellos: "¿Cuál es vuestra carga...?", interroga. "Manjares, frutas y dulces para el Gran Sapo", le contestan. ¿Quién será este Gran Sapo al que tanto agasajan?", se pregunta Raimur, mientras sigue la huella de las caravanas.

En la ciudad de la Reina Rana todos hablan del misterioso consorte: "Es odioso. ¡No, es simpático!" Los pases para conocer al Gran Sapo son carísimos y se agotan. Fanfarrias marciales anuncian el paso del rey: "Viene el Gran Sapo... Pronto llegará el Gran Sapo... ¡Paso al Gran Sapo!" La comitiva entra a viñeta, pero el esperado personaje viaja entre almohadones que lo cubren por completo. "El Gran Sapo pasa... pasa... pasó... pero no se vio", comenta la apoyatura.

Intrigado por conocer al misterioso personaje, Raimur decora las paredes con dibujos soeces del batracio y se hace capturar por la guardia: ¡Por fin será llevado a la presencia del Gran Sapo! Entre tanto la Reina Rana también desespera: "¿Has visto a mi marido el Gran Sapo?... Hace días que no come conmigo... ¡Me desprecia...!"

Camino a las mazmorras, Raimur se encuentra con Febo, viejo compañero de correrías, que está empleado como pinche en la cocina del palacio. Por él se entera de que el Gran Sapo es el mismísimo Serafín. ¿Serafín?, se preguntará el lector. Sí, Serafín: el comodino y oportunista genio embotellado que debimos conocer en capítulos anteriores.

A estas alturas han transcurrido 157 páginas desde que se anunció la inminente aparición del Gran Sapo. Falta todavía el relato de las desventuras conyugales de Serafín, quien atosigado por los besos salivones de la Reina Rana contrata al malvado Rufo para que la mate; el desencanto de la monarca, que transformada en bella princesa se olvida del Gran Sapo y se prenda de Raimur; el secuestro de la joven por un retorcido hombre árbol, etcétera, etcétera.

En su denonado afán por mantener despierto al Sultán hasta la llegada del nuevo día —y del siguiente número de *Chamaco*—, Valdiosera recurre también a digresiones tan sabrosas como dramáticamente impertinentes: el encargado de informar al ejército de pegasos que Petrea

va a ser atacada por un gigante, se resiste a ser personaje incidental y alarga su diálogo:

—¡Les traigo un notición!
—¿Cuál?
—¿Cuánto dan?

Después de un largo regateo, el mensajero tiene que cumplir gratuitamente su deber. Pero en venganza exagera: "—Una horda de gigantes nos ataca. ¡Son cientos!" Lo que da pie para que un soldado le cuente a su tío: "Mil gigantes nos acosan..."

El tío a su esposa: "¡Dos mil gigantes nos tienen sitiados!"

La esposa a su amiga Jaramilla: "¡¡Cinco mil colosos atacan Petrea!!"

Jaramilla a Maclavio: "¡¡¡Un millón de gigantes nos ha sojuzgado!!!"

Al abandonar *Chamaco,* Valdiosera pierde los derechos de *El Ladrón de Bagdad*, pero pronto reanudará la misma historia con el título de *Simbad el Marino*. La estructura narrativa de las dos series es idéntica, pero en la nueva don Ramón lleva hasta sus últimas consecuencias su talento para crear personajes extravagantes. Los buenos son, entre otros: el protagonista Simbad, de riguroso turbante y convenientemente descamisado; Manotas, liliputiense microcéfalo de enormes manos, que viaja en el hombro del héroe... y Fígaro, el filarmónico muñeco de resorte que vive en una caja de sorpresas y canta constantemente. Pero si los buenos son muchos y exóticos, los malos son escalofriante legión.

R. Valdiosera y M. Monterrubio, reproducción del original.

Módica muestra de la runfla de esperpentos que habita la nueva serie oriental.

R. Valdiosera y M. Monterrubio, SIMBAD EL MARINO, 2, 22/11/1958.

Las aventuras de Simbad son tan disparatadas como estrafalaria la catadura de sus compañeros y antagonistas.

R. Valdiosera y M. Monterrubio, SIMBAD EL MARINO, 6, 11/3/1958

Fidia, una villana neurasténica y fumadora.

Como Chester Gould, Valdiosera es un gran introductor de malvados, pero mientras que el autor de *Dick Tracy* destila odio contra los malhechores, nuestro monero trata a los suyos con afecto y simpatía. Don Ramón tiene, también, una teoría sobre el papel del villano en la historieta y en la historia:

> Hacer guapos no tiene chiste. Lo que hay que crear son villanos... El villano es más importante que el héroe; yo creo que la historia se nutrió de héroes gracias a los grandes villanos que han existido. En México tenemos a Calleja, era el villanazo de la guerra de Independencia, el gran matador de insurgentes, el gran hacedor de emboscadas: acabó con Hidalgo, Allende y Morelos. Si no hubiera existido un villano tan grande como Calleja no hubieran habido, tampoco, caudillos mártires.

Y efectivamente la grandeza de Simbad se forja a fuerza de malvados. Fidia es "la mujer que odia el amor" y amargada por su falta de *sex appeal* fuma como chacuaco y tira obsesivamente hachas con mensajes; como bufanda emplea a Cleofas, bruja desgreñada con cuerpo de culebra, preparadora de ponzoñosos brebajes; el enano, cabezón y pendenciero Bartolo fuma una enorme pipa cuyo misterioso "tabaco" marea a sus enemigos, Manotas —que algo le sabe— lo llama "monito vicioso"; Górgoro es un canguro con torso y cabeza humanos y Araña un luchador gigante con seis brazos. La lista es interminable: Tricéfalo, Manfredo, el mago loco Balzac, la inquietante y también fumadora Fulvia, Macafú —que fluctúa entre héroe y villano—, el mago Kince, Bruto, Creso, Abel, Islam,

R. Valdiosera y M. Monterrubio, SIMBAD EL MARINO, 1958.

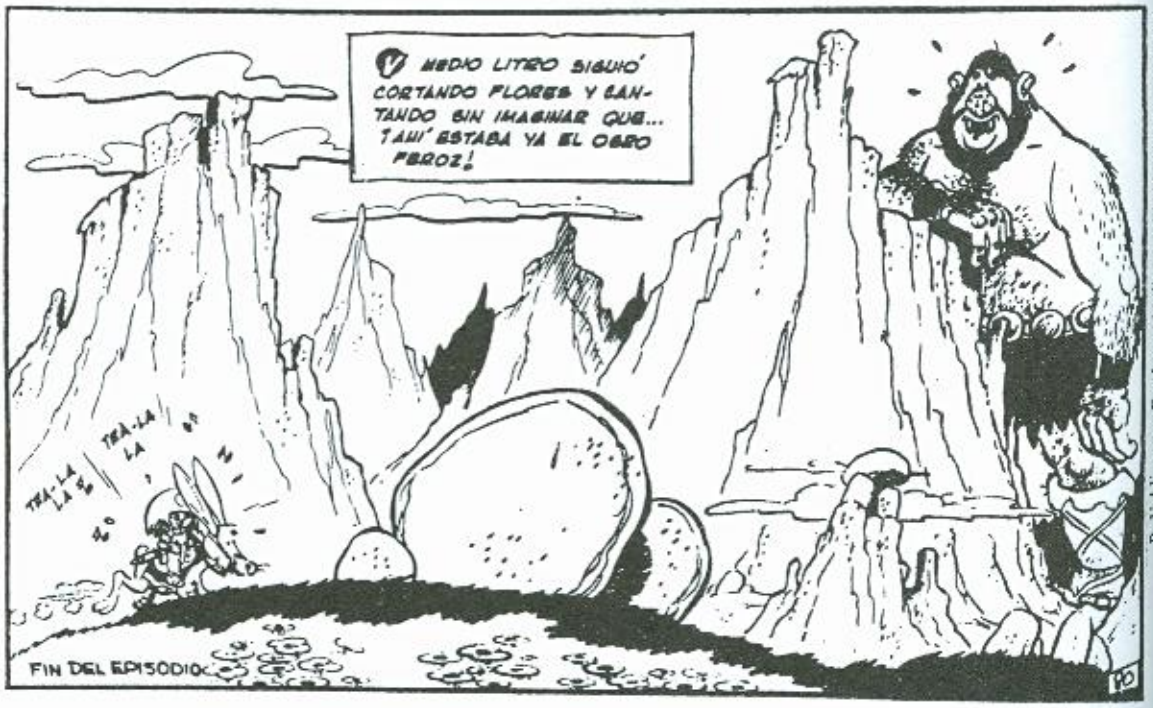
A la intriga de la trama en curso se agrega el suspenso por la inminente aparición de nuevos y desquiciados personajes.

R. Valdiosera y N. Salazar, SIMBAD EL MARINO, *circa* 1950.

Burgos, Pécora, Dos, Fidel, Tulia, Argos, Olmo, Bum y así hasta la saciedad.

Con tan bizarros protagonistas la trama sale sobrando. Para mantener el interés de la serie, Valdiosera sólo necesita enhebrar villano tras villano y peligro tras peligro, con un leve hilo argumental. La aparición de cada nueva extravagancia se anuncia anticipadamente por medio de viñetas intercaladas que interrumpen la acción: "Muy pronto en esta historieta el Mago Mandril. ¡Esté usted pendiente!"; "Bartolo, raro y pendenciero"; "¡Cleofas!, pronto en escena, ¡ya lo verá usted!"

El desenfado, la desbordante imaginación, una comicidad blanca e ingenua pero no burda, y la constante presencia del narrador comentando la acción o anticipándose a ella, hacen de Valdiosera un autor eficaz, muy divertido y con fuerte personalidad. En sus series orientales el estilo es inconfundible pese a los distintos colaboradores gráficos. Galindo, Viadana y, más tarde Velasco, cumplen con elegancia aunque sin brillo y Narayanath Salazar realiza los capítulos más cuidadosos y de mejor hechura. Pero son los dibujos estilizados del propio Valdiosera, y de Monterrubio, los que mejor se ajustan al tono chocarrero del guión.



R. Valdiosera y Escalante, *Medio Litro*, TESOROS, 26, 9/5/1962.

Las fábulas infantiles de Valdiosera son menos profusas y desorbitadas que sus adultas aventuras orientales.

En 1939 Gaspar Bolaños Villaseñor se enfundó en su armadura, montó en Velocípedo y, acompañado por el fiel Pitoloco, se lanzó a desfacer entuertos. Cerca de cuarenta años después el tenaz monero seguía galopando en su única y definitiva serie de historietas.

Rolando el Rabioso es un cómic de gesta; una historieta de humor medieval que nace como parodia de la canción de Roldán y termina siendo un homenaje a los libros de caballería en clave desorbitada y humorística. Su autor es un caso excepcional en la historieta mexicana: creador de una sola serie y fiel a ella desde fines de los años treinta hasta mediados de los sesenta. Pero ni siquiera con la muerte de Bolaños le llega a Rolando su Roncesvalles, pues uno de los colaboradores de don Gaspar —Salvador Lavalle— publica nuevos capítulos de la serie en 1976, con el título de *El Príncipe Violento*, y todavía en 1988 aparecen seis fascículos más, también dibujados por Lavalle y con el título original.

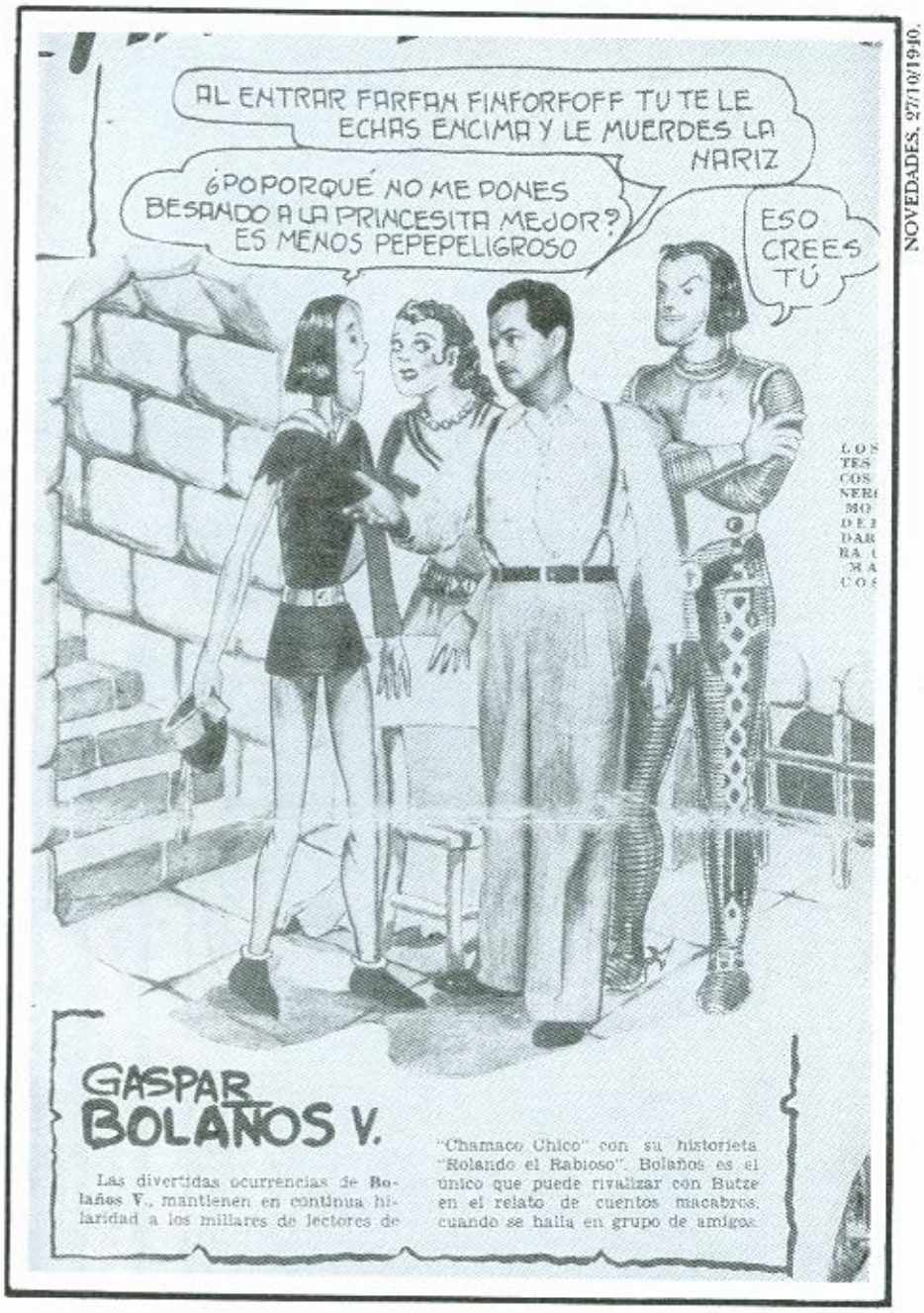
La historieta de Bolaños tiene predecesores en el cómic norteamericano. En 1935 Ralph Briggs Fuller crea la serie *Oaky Doaks*, cuyos protagonistas son, entre otros, el caballero andante Oaky, su escudero Cedric, la yegua Nellie y el rey Corny. La historieta de Briggs es una parodia de las novelas de caballería y se anticipa dos años a la primera historieta medieval de dibujo realista: el famoso *Príncipe Valiente* de Harold Foster, que comienza a publicarse en 1937.

Rolando y Velocípedo se parecen notablemente a Oaky y su montura, y el humor medieval de Bolaños también puede verse como una sátira de las aventuras del hijo del rey de Thule dibujadas académicamente por Foster. Pero, aunque sin duda don Gaspar conoció las series norteamericanas, la inspiración de *Rolando el Rabioso* proviene de las propias canciones de gesta que le leían de niño.

Nacido en Atotonilco el Alto, Jalisco, el 11 de noviembre de 1908, Gaspar Bolaños se traslada con su familia a la ciudad de México, donde estudia la carrera de ingeniero petrolero. La muerte de su padre coincide con los años difíciles de la gran depresión, y de 1931 a 1935 el novel ingeniero se ve obligado a ganarse la vida como ilustrador de la revista literaria *Continental*. A fines de los años treinta su amigo

Un cómic de gesta

Vinieron los sarracenos
y nos molieron a palos
que Dios ayuda a los malos
cuando son más que los buenos.



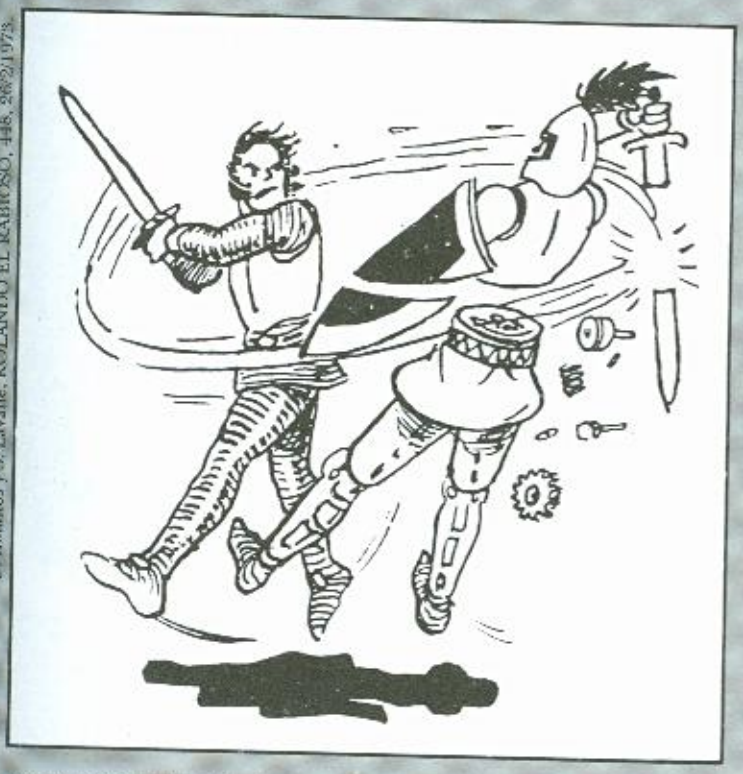
Gaspar Bolaños, caballero andante de los monitos y hombre de una sola historieta.

ROLANDO EL RABIOSO, 1, 10/10/1960.

En *Rolando el Rabioso* el humor a costa del valor caballeresco y del amor cortesano trasciende su referencia a los cantares de gesta, para devenir parodia de la naturaleza humana.

Bolaños es víctima de la ira popular —y del humor de su amigo Germán Butze— en un episodio de *Los Supersabios*.

R. B. Fuller, *Oaky Doaks*, NEMO, 20, 7/1986.



G. Bolaños y S. Lavalle, ROLANDO EL RABIOSO, 448, 26/2/1973.

Tan bruto es Oaky Doaks como atrabancado Rolando.

Germán Butze lo induce a dibujar historietas para *Chamaco* y el joven Bolaños emprende la búsqueda de un tema.

> Recordé que cuando era niño en mi casa me leían *Los caballeros de la Tabla Redonda*, de redacción ingenua y ramplona, donde Orlando y su amigo Oliverio descabezaban diez mil moros en Tierra Santa. Me acordé de Torcuato, el de *La Jerusalem Liberada*; de Ludovico, el de *Orlando el Furioso* y de una ligera saboreada que le había dado al *Amadís de Gaula*, y me dije: ahí está tu tema.
>
> Mi mente indisciplinada armó la ensalada: se llamaría *Rolando el Rabioso*... un tipo como a mí me hubiera gustado ser. Mi amigo Javier Ochoa, alias *Pitoloco*, sería el tartamudo, pusilánime, velocísimo pero fidelísimo escudero.

Rolando el Rabioso comienza a publicarse diariamente en *Chamaco Chico* a fines de los treinta, con aventuras de ambientación medieval. En 1943, después de una breve suspensión, la serie reaparece con el título de *El regreso de Rolando el Rabioso* y en algunos capítulos de la nueva época los protagonistas cambian de escenario, lo que da lugar a una extraña aventura de Rolando en el México de la guerra de independencia. Sin embargo, la mayor parte de las intrigas se desarrollan en el reino de Brutaña o en tierra de sarrancenos. En 1949 Laura Bolaños asume la dirección de *Chamaco*, y la revista adopta un tono romántico en el que no encajan las historietas humorísticas. Por esos años don Gaspar se permite un fugaz coqueteo con la historieta "seria" y realiza para el nuevo *Chamaco* la serie didáctica y de dibujo realista *Senderos de América*. La aventura extraconyugal es de escaso interés y corta duración; la fidelidad a Rolando puede más y al poco tiempo Bolaños y su héroe de siempre abandonan la publicación.

En los años cincuenta, junto a los pepines tradicionales de contenido plural, comienzan a aparecer fascículos con una sola serie. En 1953 Bolaños publica *Rolando el Rabioso* como semanario. Al año siguiente la revista es asumida por Corporación Editorial Mexicana, bajo cuyo patrocinio aparece hasta fines de la década.

En 1960 *Rolando el Rabioso* adopta por vez primera el formato medio tabloide bajo el sello de Litomar. En esta versión

ROLANDO EL RABIOSO ANTE LOS CABALLERETES DEL SIGLO XX

POR ROLANDO EL RABIOSO

MONOS DE GERMAN BUTZE

TEXTO DE G. BOLAÑOS V.

Texto de G. Bolaños V.

ANTE a los que a mi lado pasaban, aturdido novo deboles hater parecido, pero ninguno temerario hubo que pisoteárme osaro, amoscatados tal vez de mi porte que ostentosa fiereza desbordaba.

De la falda de la camisa de un acto cobrador de camion, pendiente venia un juglar de grotesca estampa, que del suelo no levantaba seis cuartas pero que de hombro a hombro una brazada media. En llegando a la esquina, el jacaro ja camisa sacudiose dando el imelie jugar con su humanidad en el pavimento tal rebote, que a mis brazos mullemente a caer vino.

—¡Perdon señor.. gracias.. estos camioneros..! —dijome, pero luego que la fax mirome, abrió los ojos y asi siguio: ¡Caracoles, si es don Rolando el Rabioso!

—¡El mismo! —contestele y a punto estuve de arrojarlo con desprecio a un bote de basura de esos que adheridos con chicle están, a espaldinas postes, en la orilla de la banqueta. Detuve mi mano su sonrisa amable y su voz mas amable todavia, que melosa proferiuso:

—¡Que cara de cinco caballero! ¿Como lo hizo disfrazar?

Llesanogo para mi desilusion buscaba y comenceve desta guisa discurso:

—¡Veo va, jovenzuelo, que las quimeras de par en par abiertas quedaron me han, viendo aquestos ternimos vestidos para varon, rellenos con alma que hombres pretenden ser! ¿son estos los descendientes de mis tiempos de hombria e hidalga caballeria, en que el mas leve entuerto enderezábamos estirpando al rival del duedono de silla voladora queriendo mostrarle todo lo que a la saion nos rodeaba—no debe extrañarle pues el cambio.

—Non extrañado me hu, el haberos encontrado con el brioso corcel por la ruidosa y horrorosa motocicleta trocado: ¡amuxero me asombra que la bamboleante carreta de lerneaux bestias cambiáradas por el raudo automovil de morbosas luces y colores tiempos de litera de Primero remitiróla y que nada riendo parece galopar cuando por la planchada carretera se desliza. Non extrañar el verla dormir en antihiperbólico y inutilio cuerpo, olvidándose de que el Hito del Tiempo ensanchan sus sendas en el siglo XX echaba, ni ver que la luz en bolellitas guardáis, ni que mil dobles trovadores y parlanchines para vuestro solaz tenenis por malas artes, en cajitas encerrados y que ademas como genios malignos el azul del cielo surqueis en mitologicos pajaros. ¡Non, non y ahora nomás dos veces mas non!

—¿Non...? dijo ¿non?— balbuceó Perico Verduzco que tal era el nombre de mi interlocutor.

—Otra vez non, eso es el natural resultado del vertiro adelanto y refinamiento en el arte de mejor haraganear; lo que con la de yantar abierta dejóme fué el vuestro comportamiento delante de las vuestras doncellas y dueñas de las que ya en poco os diferenciáis a no ser por la voz ligeramente mas aguardentosa, el vuestro pelo ligeramente mas corto y el vuestro pudor ligeramente más refrenado que el de ellas, pues mientras en mis tiempos el varon descubria sus nervudas y peludas pantorrillas, hoy vosotros os las cubris con feos tubos, avergonzados de tenerlas fornudas, y ellas.... ¿ellas?.... bueno, ellas así estan requetebien.

Perico Verduzco una sonrisa esbosó a la par que de soslayo un ojito arrojaba a tres coletilas que agachadas una Josefa buscaban.

—Pero en lo que si voto a tal, continúe, es que ahora las haceis compartir las vuestras faticas de ganar el diario sustento cuando vosotros os deberiades bastar con vuestro fuerte brazo y non me digais que el progreso así lo exige, porque vosotros provocais eso mas si mas sentir esclaviza, no deberia, por eso. Progreso llamarse. No es la doncella, la que así comportandose, mas se parece al fuerte varon, sino el fuerte varon el que se afeminan llamando en su ayuda, en el bretar por la vida, a la mujer que por ser delicada y limpia solo para acariciar se hizo: así los vuestros delfos avanzan al vertiginoso caos.

Aqui Perico Verduzco, sin contestar y anorados los ojos así dejabanse discurrir:

—¿Creeis que fumar dejarias es de buen tono? ¿No os da asco oler en la boquita de vuestra amada el hedionda zacate quemado en lugar de abrevar su perfumado aliento de fresca y limpia mujer? ¿No os da la impresion de que a un hombre besais?

—¡No habia notado eso, don Rolando, tiene usted razon!

—¡Por Belerofo que si no notais ten marcada diferencia y os da lo mismo, es porque ya lo mismo os da besar al vuestro amigo que a la vuestra amiga! ¡Voto va que eso está feo!

—¡Rese feo! —murmuró haciendo de repugnancia un mohin.

—Y si vuestra amada me hiciera dijele, la llevais a esos antros malolientes que llamais cines y el tinglado de enfrente, con ninguna respeto ni consideracion para la hermosa que el mismo aromaiin. Su bachicha enciende y de hollin la llenas os tiznas a amboos con bocanadas de humo que tuser os hacen y en los ojos de vuestra dama una conjuntivitis provoca.... ¿Por que no la vuestra cerinda tomais a dos manos y la hendis al troglodita de un tajo hasta dos dedos arriba del ombligo? ¡Si ya del coraje de vuestros abuelos careceis eso está feo!

Perico hinchó las fosas nasales inflando sus neuliticos pulmones de aire a la par que un gruñido de indignación contra el mismo soltó, dando con esto, aprobacion a mi discurso.

—Y si eso está feo, proseguí, más feo está lo que se ve en esos monstruos apocalipticos, pestilentes, cochambrosos, de jadeante rodar y de terva tronaiacon a los que dais el feo nombre de camiones y lo que se ve en nuestros dragones de horrisono trotar que de un hilito que llaman "troli" cuelgan. En eso, que más parecenme a mi desvencijadas carretas para esclavos nubios, lo inaudito sucede, pues ya no le cedeis la vuestra relativa comodidad ni a la niña, ni a la doncella, ni a la dueña, feas o bonitas, pero ni siquiera a la tremula anciana y lo mas que haceis para disimular una verguenza que no tener es inaceptable el dobleyendo el periodico. Pero donde la rabia rebasa los limites de mi escasa tolerancia es cuando el vertoso asiento disponga a cuidado limpio a la dama que ser debiera de vuestra estimadisima nobleza. ¡Por Dios que no pensada "Rasatillar" en la [illegible] tener cinta y de un [illegible] para que la [illegible]

SIGUE EN LA PAGINA 11, COLUMNA 1

Bolaños explora las posibilidades satíricas del anacronismo y retoza en la prosa rimbombante en este artículo ilustrado por otro brillante monero.

G. Bolaños y G. Butze, NOVEDADES, 21/5/1944.

G. Bolaños, ROLANDO EL RABIOSO, 68, 25/10/1954.

Un protagonista más entrañable por ingenuo, berrinchudo y atropellado, que por valiente y heroico.

G. Bolaños, ROLANDO EL RABIOSO, 46, 24/5/1954.

Pitoloco, un escudero rejego pero fiel y prudente hasta la ignominia.

S. Lavalle, ROLANDO EL RABIOSO, 1, 1987.

A la muerte de Bolaños, uno de sus colaboradores más asiduos, Salvador Lavalle, retoma la imagen y el espíritu de Rolando en la serie *El Príncipe Violento*, que en los ochenta regresa al título de la historieta original.

Bolaños se concede ilimitadas licencias moneras.

G. Bolaños y S. Lavalle, ROLANDO EL RABIOSO, 219, 29/2/1969.

Anacronismo, travestismo y pitorreo histórico en esta secuencia de un episodio situado en la Guerra de Independencia. La pechugona es Pitoloco personificando a la esposa de Ignacio Allende.

aparecen sólo unos cuantos ejemplares. Pero a fines de 1964 se reanuda la publicación de la serie, que mantiene la numeración pese a los constantes cambios en el membrete editorial: Zeus Kon-Tiki, Proezas y Joma. En esta etapa, que se prolonga por diez años hasta la muerte del autor a mediados de los años setenta, Bolaños recalienta viejos episodios, recurre frecuentemente a los cambios de época y de ambientación y se auxilia con un numeroso equipo de dibujantes.

A la muerte de Bolaños uno de sus colaboradores más estables, Salvador Lavalle, retoma el espíritu y el trazo de *Ro-*

G. Bolaños, ROLANDO EL RABIOSO, 50, 21/6/1954.

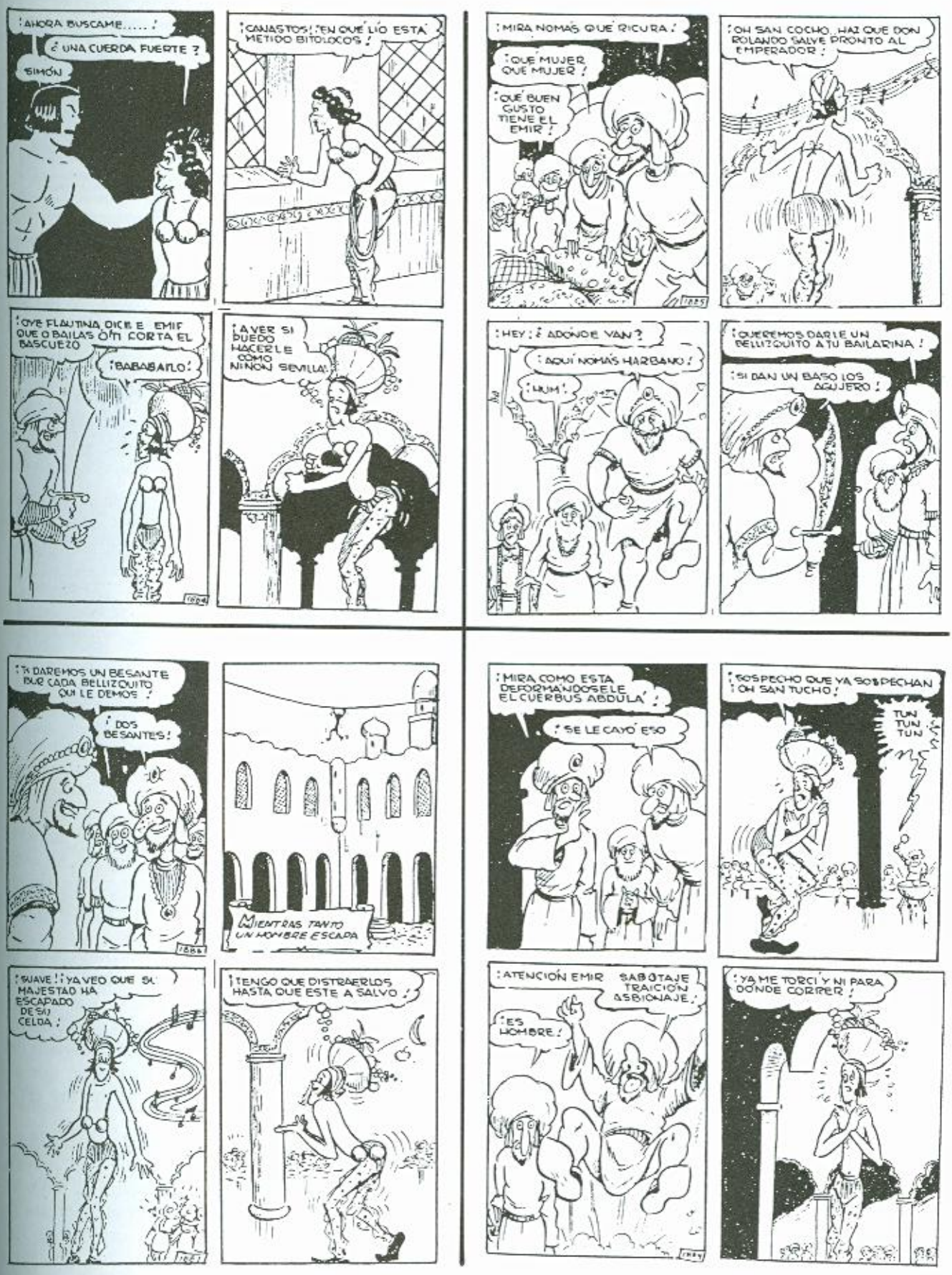
Saludable choteo del amor romántico en tiempos saturados de historietas empalagosas.

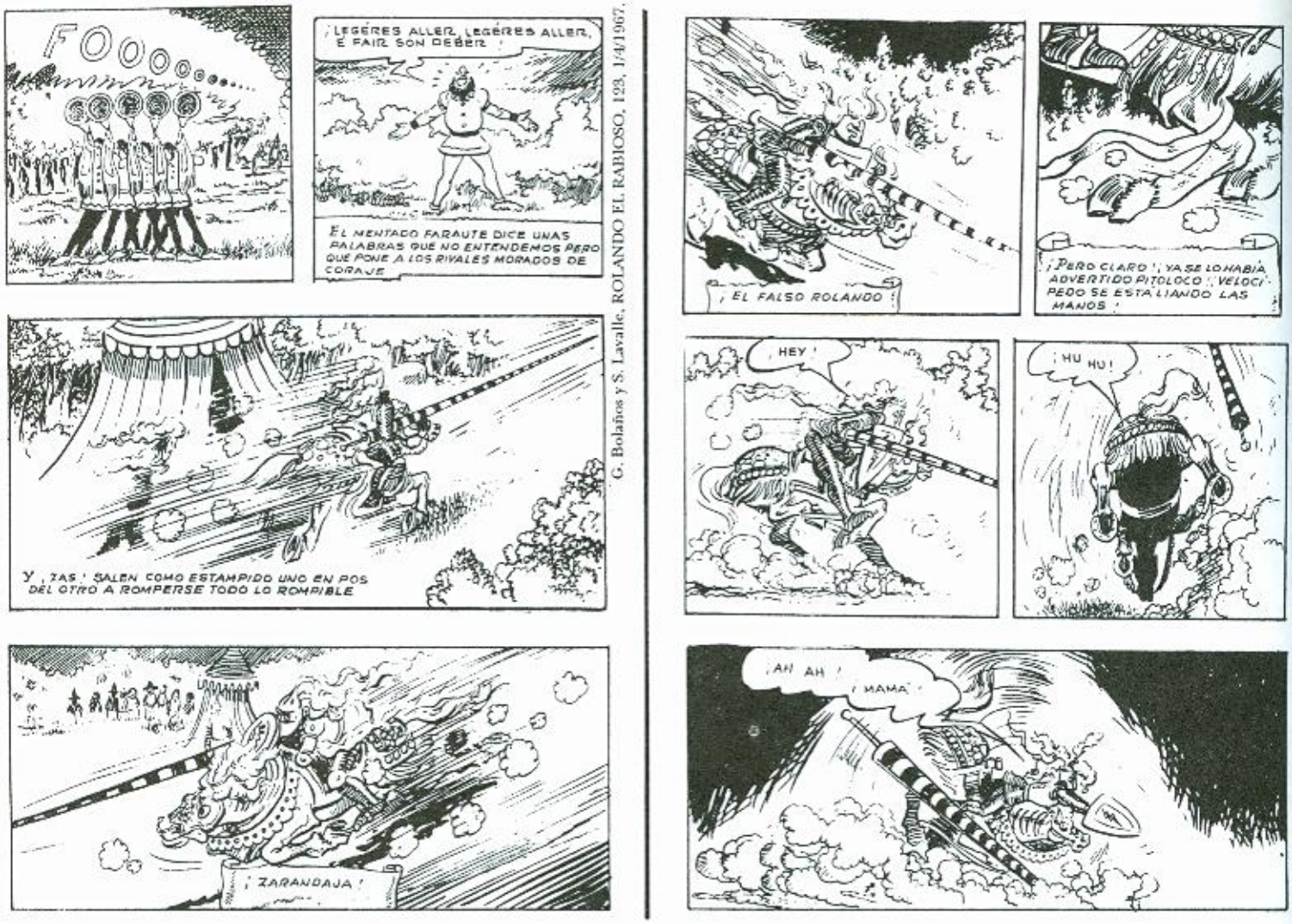
Rolando, Pitoloco, Gildebardo, Velocípedo y algunas decenas de masacrables extras en una secuencia típica.

¿UNA CUERDA SAN PITOLOÇO VIRGEN Y MARTIR AQUÍ HAY UNA..¿QUE ME DAREIS POR ELLA?
MIS ALAS Y MI BENDICIÓN TE DEJO
¡VELOCÍPEDO... QUÉ BUBUBUBUENO QUE TE HALLO! ¡HAY QUE IR A SALVAR A NUESTRO AMO!
¡NO ES JUSTO SIRE YA MATO A MUCHOS DE NUESTROS AMIGOS, QUEREMOS VENGARNOS!
YO OS VENGARÉ Y ADEMÁS OS RECOMPENSARÉ... QUITAOS
YA QUE VAIS A MORIR SUPONGO QUE NO TENDREIS EMPACHO EN DECIRME LO QUE ES UN PROPLIOPITECO
UN EOÁNTROPO
¿UN QUÉ?
ACERCAOS ACERCAOS MONTONEROS ACERCAOS!
¡YA OS QUEDA POCO DE VIDA ¡REZAD!
¡ALTO SOLDADOS! ¡ESE HOMBRE ME PERTENECE!
AHORA FIJAOS EN MI
ESO LO SERÁS TÚ TOMA TÚ MÁS TOMA ¡AY! ¡OH! TOMA ¡OU! TOMA ¡AY!
¡ARRE VELOCÍPEDO ARRE! ¿NO VES QUE TETENEMOS QUE SALVAR A DON ROLANDO?
¡MIRA TORTUGA REUMÁTICA TE APUESTO UN CARAMELO A QUE TE GANO UNA CACACARRERA DE AQUÍ AL FOSO DEL CASTILLO ¿JUEGA?
¡JI!
¡PÍCALE PIPIPÍCALE QUE YA VOY ALCANZANDOTE!
ZUM
¿CRÉES QUE VOY A TENERTE MISERICORDIA COMO TÚ HICISTE CONMIGO ALLÁ ABAJO?
¿Y CRÉES QUE VOY A PEDIRTELA MASTODONTE?
¡ACABA FANFARRÓN... TE VERÁ MORIR TU ADORADA PRINCESA!
¡OH!
A VER QUÉ TAL TE PORTAS... TIENES QUE DARLE UNA FUERTE COZ A ESTA PIEDRA
¡LISTO PAPAPARA CUANDO YO TE ORDENE DISPARAR! ¡PREPAREN.....!
AQUÍ SE ACABAN LAS AVENTURAS DE ROLANDO EL RABIOSO Y SIGUEN LAS DE GILDEBARDO EL BOLCHEVIQUE
¡APUNTEN... PUFUFUFUFUFUEGO CON TODA TU ALMA VELOCIPEDITO!
PAO

G. Bolaños, ROLANDO EL RABIOSO, 59, 23/8/1954.

Los riesgos de ser cristiano y travesti en tierra de moros.


¡AHORA BUSCAME.....!
¿UNA CUERDA FUERTE?
SIMÓN
¡CANASTOS! ¡EN QUÉ LÍO ESTÁ METIDO BITOLOCOS!
¡MIRA NOMÁS QUÉ RICURA!
¡QUÉ MUJER QUÉ MUJER!
¡QUÉ BUEN GUSTO TIENE EL EMIR!
¡OH SAN COCHO, HAZ QUE DON ROLANDO SALVE PRONTO AL EMPERADOR!
¡OYE FLAUTINA DICE E EMIR QUE O BAILAS O TE CORTA EL BASCUEZO
¡BABABAILO!
¡AVER SI PUEDO HACERLE COMO NINON SEVILLA!
¡HEY! ¿ADÓNDE VAN?
¡AQUÍ NOMÁS HARBANO!
¡MUM!
¡QUEREMOS DARLE UN BELLIZQUITO A TU BAILARINA!
¡SI DAN UN BASO LOS AGUJERO!
¡TE DAREMOS UN BESANTE POR CADA BELLIZQUITO QUE LE DEMOS!
¡DOS BESANTES!
MIENTRAS TANTO UN HOMBRE ESCAPA
¡MIRA COMO ESTA DEFORMANDOSELE EL CUERBUS ABDULA!
¡SE LE CAYÓ ESO
¡SOSPECHO QUE YA SOSPECHAN ¡OH SAN TUCHO!
TUN TUN TUN
¡SUAVE! ¡YA VEO QUE SU MAJESTAD HA ESCAPADO DE SU CELDA!
¡TENGO QUE DISTRAERLOS HASTA QUE ESTE A SALVO!
¡ATENCIÓN EMIR
SABOTAJE TRAICIÓN ASBIONAJE!
¡ES HOMBRE!
¡YA ME TORCÍ Y NI PARA DÓNDE CORRER!



G. Bolaños y S. Lavalle, ROLANDO EL RABIOSO, 123, 1/4/1967.

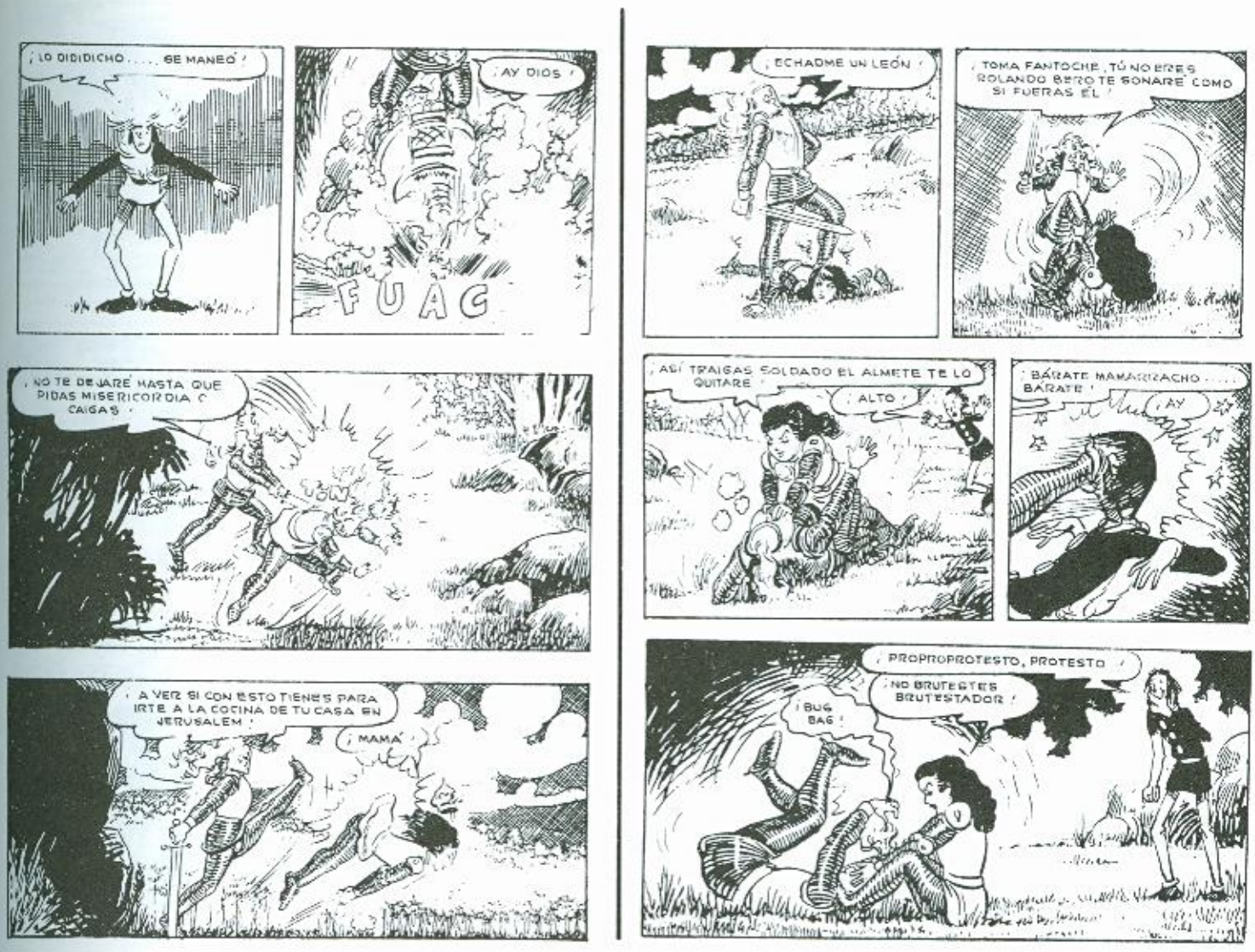
Damiselas andantes, como las del *Orlando* de Ariosto, en este torneo femenil posiblemente dibujado por Lavalle.

lando el Rabioso en la serie *El Príncipe Violento*, que publica la editorial H.E.R.S.A. en 1976. Finalmente, en 1988, Lavalle intenta revivir de nueva cuenta a Rolando, ahora bajo el sello de Editorial Artfer, aunque con poco éxito pues sólo aparecen seis números.

A primera vista la serie de Bolaños es una simple parodia. Obviamente *Rolando el Rabioso* es la traslación burlesca del furioso Roldán; como el reino de Brutaña lo es de Bretaña, y Ricardo Corazón de Pollo y su esposa Berenjena de Ricardo I y la reina Berenguela. Pero el humor paródico es un recurso que se agota pronto y que, además, supone la familiaridad del lector con el objeto de la burla, cuando es obvio que el público de los pepines no frecuentaba las canciones de gesta ni los libros de caballerías y, salvo el *Príncipe Valiente* de Foster, prácticamente no había refritos populares sobre el tema. En estas condiciones, de continuar como simple parodia, la serie corría el riesgo de transformarse en chiste privado.

Pero así como Cervantes pudo hacer de *Don Quijote* una obra universal, que funciona con independencia de sus referencias inmediatas a las novelas de caballería, Gaspar Bolaños transforma la parodia del cantar de Roldán en una serie que no supone lecturas previas ni cultura general.

Rolando el Rabioso satiriza a los caballeros medievales, pero a través de ellos se burla de los valientes profesionales de todos los tiempos. Los desencuentros amorosos de Rolando y Urlanda son una parodia del amor romántico y desgraciado que cantaban los juglares, pero también de los azotes

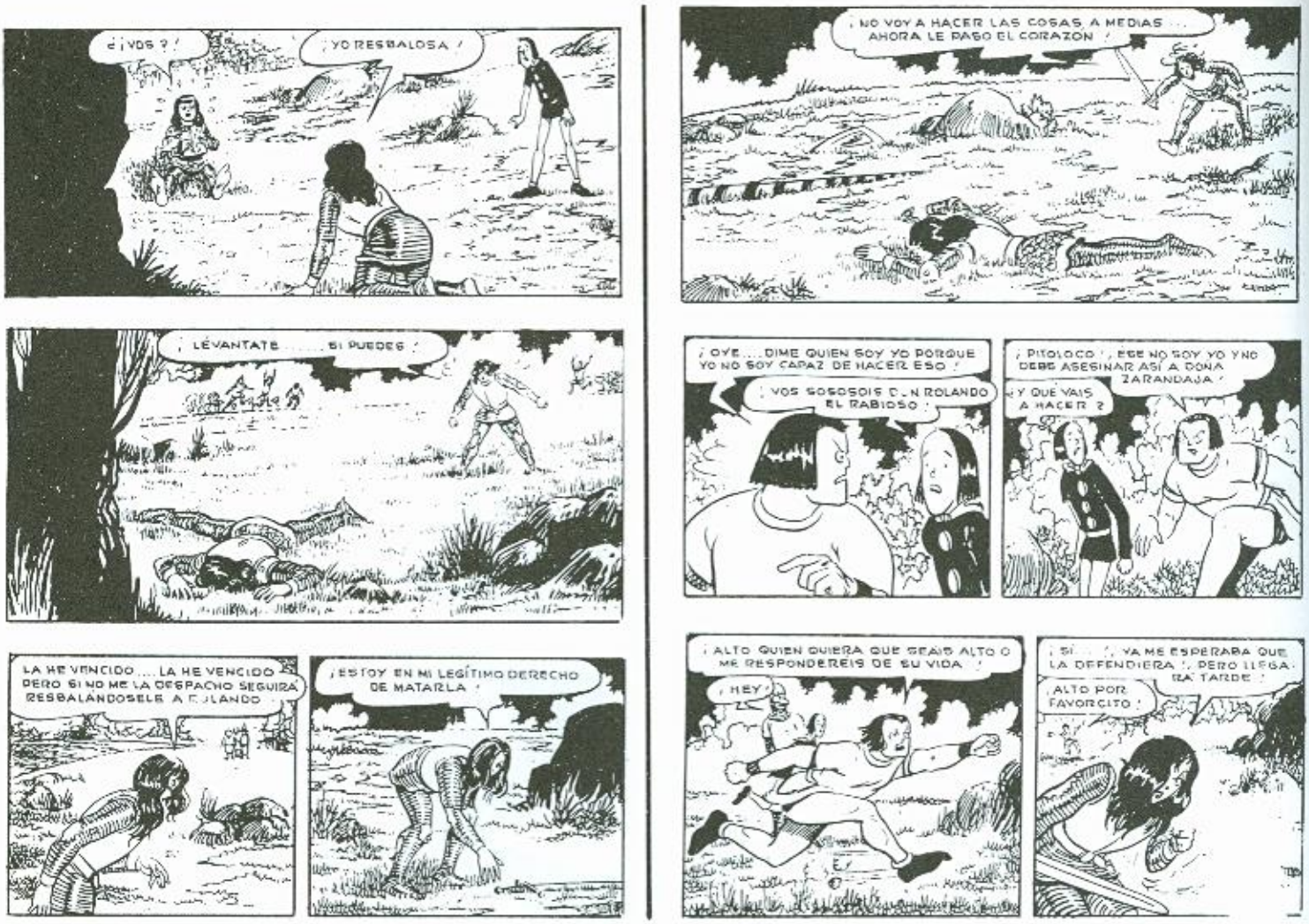


cotidianos que exalta cualquier bolero. Las intrigas y rivalidades que conmueven a la corte de Ricardo son crónica chocarrera del poder feudal, pero valen también para sistemas de gobierno que nos son más próximos.

No siendo la épica medieval un género frecuentado por los mexicanos y por tanto satirizable en un medio popular como la historieta, *Rolando el Rabioso* deviene parodia de la condición humana, vale decir: humor en su forma más universal.

La chacota a costa de las expresiones arcaicas y del habla rimbombante, es particularmente afortunada en esta serie. Sin duda Bolaños ha leído a sus clásicos, pero no los toma demasiado en serio, lo que le permite llamar a una dama de duro corazón "señora de pétreos ventrículos, fosilizados e innobles"; anunciar el nuevo día con frases como: "Bostezando, el rubicundo Febo asomó su somnolienta faz", y utilizar insultos como "felón" y "malandrín", aunque también "crustáceo" y "cefalópodo".

Tanto en los globos como en las apoyaturas, el español castizo y las expresiones seudoculteranas se combinan con las fórmulas del caló local, propiciando sabrosos anacronismos. Y lo mismo sucede con la imagen, en la que se mezclan la parafernalia medieval y los objetos contemporáneos. Pero el anacronismo, como la parodia, son recursos efímeros cuya comicidad se agota rápidamente. Al prolongarse la serie, el uso de elementos extemporáneos en el habla y en la utilería, deja de ser chiste y deviene contexto. Los personajes de Bolaños —como los caballeros andantes de ciertas novelas "serias" que ya se saben "medievales"—



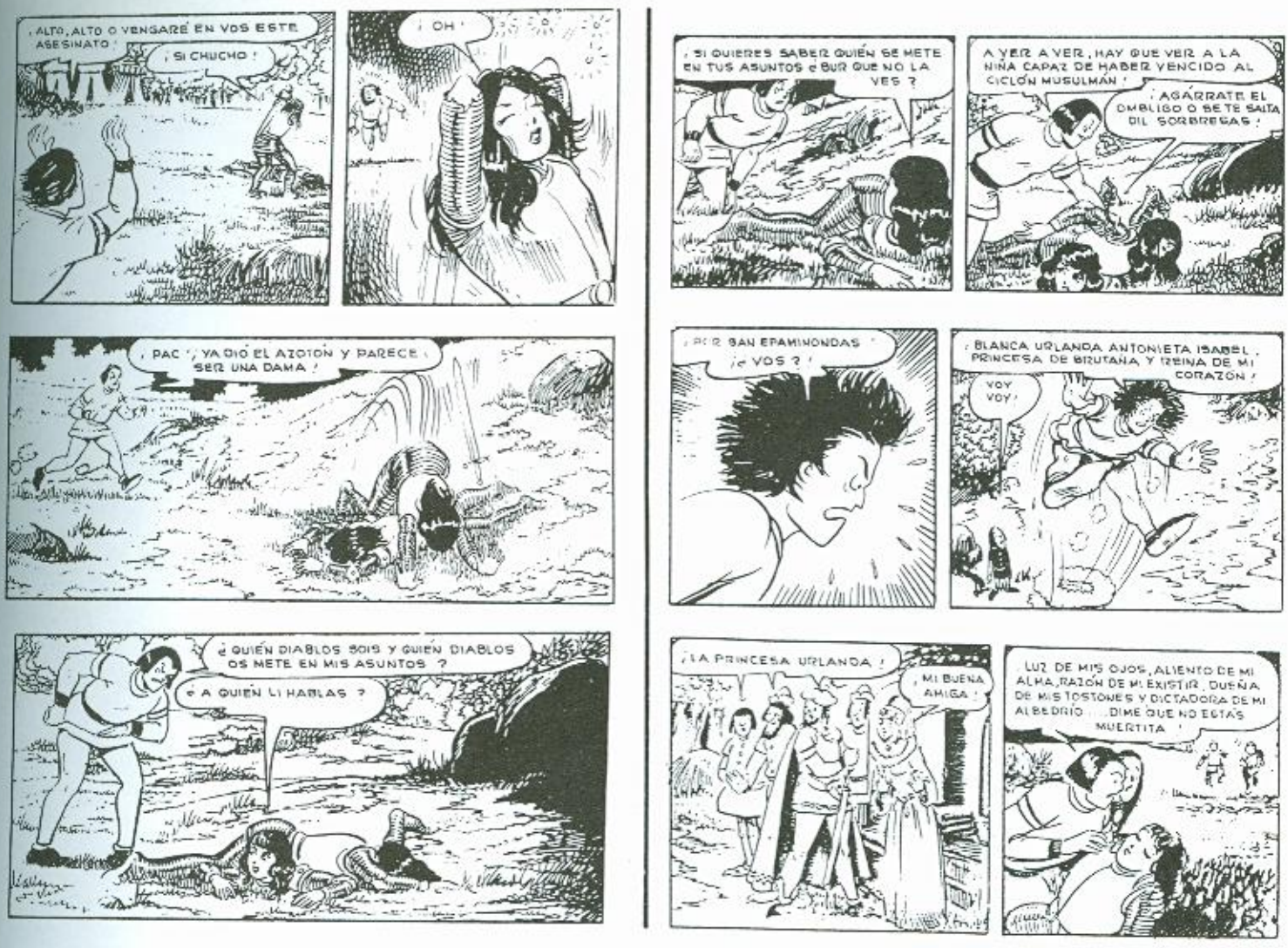
son conscientes de todo lo que en su época aún no se ha descubierto, habitan un mundo de inminencias y constantemente se refieren a lo que aún no es, pero será.

Pese a algunas incursiones en escenarios exóticos poblados de seres improbables, que aumentan en la última época de la serie, los personajes de *Rolando el Rabioso* son menos estrafalarios que, por ejemplo, los habitantes de las fantasías orientales de Valdiosera. A cambio, su personalidad es rica en matices y a la larga resultan más que curiosos entrañables.

Rolando, en particular, se aparta de la imagen estereotipada del héroe aventurero que adoptan Raimur, Simbad y sus semejantes. El caballero andante de Bolaños es poderoso y valiente, pero también berrinchudo, brutote y azotado. Su lado frágil y ridículo, que contrasta con su porte caballeresco, lo hace un héroe excepcionalmente simpático. Así, la comicidad de la serie no depende exclusivamente de patiños y comparsas, como el escudero tartamudo Pitoloco, eternamente desgarrado entre la fidelidad a Rolando y su natural cobardía.

La maldad de los villanos también está matizada por defectos que los humanizan: al Conde Chilperico lo carcome la envidia a su hermano Ricardo Corazón de Pollo, pero es lento y despistado: el eterno conspirador Bassil-Isco, tiene que cargar con un hijo tonto, el forzudo Gildebardo, eterno antagonista y rival en amores de Rolando. Las mujeres de la serie no se limitan a coser y cantar mientras esperan el regreso de sus galanes cruzados: Berenjena es sufrida, como corresponde a la esposa del machote, malhablado y pendenciero Ricardo Corazón de Pollo, pero Urlanda, Beregunda y Chulinda enamoran activamente a Rolando, Gildebardo y Pitoloco, y participan de igual a igual en sus aventuras.

Los anacronismos verbales y escenográ-



ficos de *Rolando el Rabioso* son localistas, pero más allá de estas inevitables referencias, la serie no explota tipos y conductas específicamente nacionales. Rolando no es un macho mexicano con armadura, ni Pitoloco un pícaro de arrabal disfrazado de escudero, y las intrigas cortesanas de Brutaña no remiten particularmente a los estilos de la política nacional. Por más que los sarracenos se llamen Chiki-Huite, Kal-Abas-Ate o Jeque-Saad-Illa, y Rolando le lleve serenata a su dama con aquella canción que dice: "¡Con tu bocota de ballena Muerta...! ¡De ballena muertaaa!", el hecho es que la serie maneja un humor universal, y que no sólo a los mexicanos nos viene el saco de su sátira, como resulta claro en la excelente definición del amor romántico que le da Gildebardo a su escudero: "¡Oh! Escaragildo. Se siente como una gran frialdad en el ombligo".

Como Ramón Valdiosera y Cervantes Bassoco, Bolaños hace explícita su condi-

ción de narrador y desdobla la serie en dos discursos: la intriga que viven los protagonistas y los comentarios jocosos del autor. En los capítulos publicados en los años cincuenta, la primera y la última viñetas las ocupa la caricatura de un barboncito calvo, que resume los antecedentes y concluye el episodio, mientras trata de desembarazarse de una conflictiva pareja de gato y ratón. También las apoyaturas se utilizan para distanciarse de la trama: "¡Vaya!, ya se me está enredando demasiado la historieta". "Tanto trabajo para dibujar mi culebrita y ya me la reventó", etcétera. Los mismos protagonistas se muestran conscientes de que están representando un papel; cuando Rolando —presa del mal de amores— abandona a su escudero para sufrir solo, Pitoloco exclama: "¡Ingrato, quiere salir sin mí en la historieta!" Y no faltan las referencias de los personajes a Bolaños: al despertar vestido con una inesperada falda, Pitoloco —pese a que es un asiduo travesti— se lamenta: "¡Virgen de los apachurrados! ¿Me habrá cambiado de sexo el loco del autor?... ¡Santo niño del tololoche, no permitas que me convierta en vieja!"

A través de "apartes" al lector y otros recursos narrativos de ruptura, Bolaños logra un distanciamiento por el que su serie deviene una suerte de representación. Los protagonistas, que parecen existir más allá de las aventuras que se le ocurren al autor, asumen las tramas y actúan su parte con ironía, como quien representa un papel.

Rolando el Rabioso funciona más por el tratamiento de sus personajes y situaciones que por el suspenso. De mayor importancia que lo que pasa es como pasa; lo que le permite al autor explotar la comicidad de momentos y diálogos, marginales a la trama pero potencialmente humorísticos, sin preocuparse demasiado por el ritmo de la historia. En el trabajo de Bolaños, como en los de Valdiosera, la digresión no es falla estructural del argumento sino recurso básico del humor.

Panza o las desventuras de la virtud

Presentar donde quiera a la virtud víctima de sus sacrificios... presa de una desgracia tras otra... juguete de la perversidad...blanco de las inclinaciones más bárbaras y más monstruosas, no teniendo para oponer a tantos reveses, a tantos azotes y a tanta corrupción más que un alma sensible, un espíritu sincero y mucho valor...

Sade

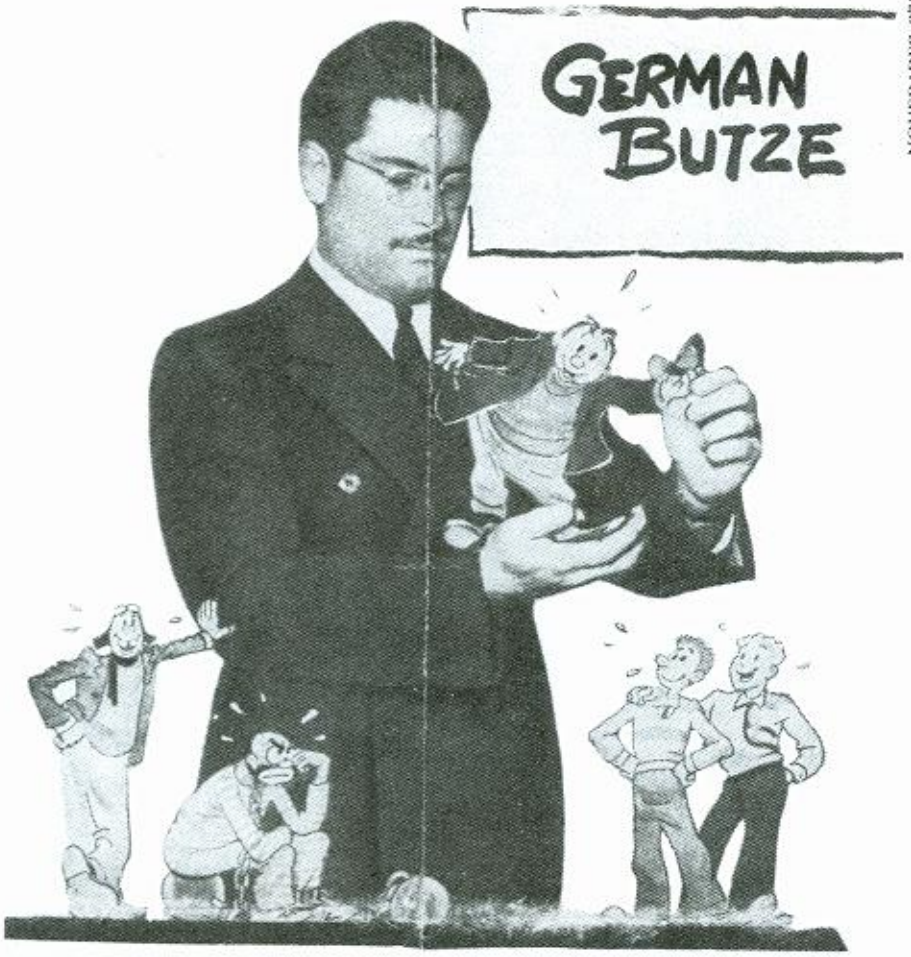
Tras una fachada de comicidad ligera y aventuras de evasión, *Los Supersabios* de Germán Butze esconde una de las más crueles radiografías de la vida cotidiana que hayan pisado las páginas de la historieta.

Las relaciones sadomasoquistas que definen la constelación familiar formada por Panza, Doña Pepita y el abuelo, sólo son comparables con el poético desencuentro que enlaza a Ignatz, Ofissa Pupp y Krazy Kat en la serie de George Herriman. Y la traducción de los afectos domésticos en violencia física y moral es tan descarnada en *Los Supersabios* como en *The Katzenjammer Kids*, historieta de Rudolph Dirks en la que al principio se inspira.

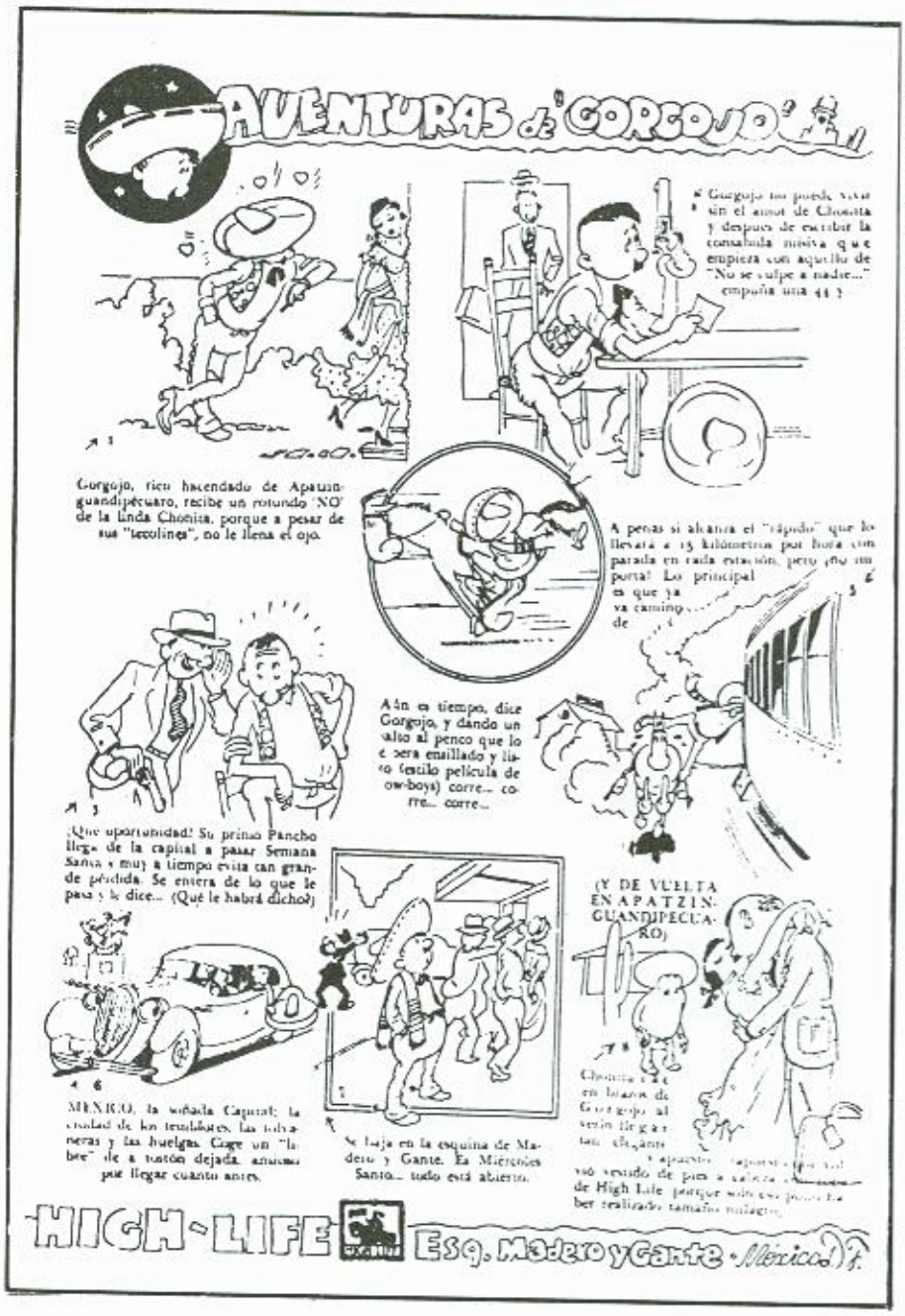
De *Los Supersabios* se publican episodios originales por cerca de treinta años, y en su larga vida no todo son relaciones torturadas. Hay también, y principalmente, aventuras de evasión, inventos sofisticados, villanos patibularios o maquiavélicos y ambientes exóticos. Pero, en última instancia, lo que legitima el irrefrenable escapismo aventurero de Panza —el personaje más entrañable de la serie— es la compulsión a evadirse de su opresiva cotidianidad. Impulso compartido por la enorme mayoría de sus lectores.

En el mundo de las historietas, Germán Butze Oliver es *Los Supersabios*. A diferencia de su amigo Bolaños —siempre fiel a *Rolando el Rabioso*— Butze se da sus escapadas: en 1946 publica la serie *Pepe el Inquieto*, y por más de veinte años realiza sistemáticamente historietas publicitarias. Pero *Los Supersabios* es su primer trabajo profesional y su única serie permanente, de la que sólo se separa en 1962, cuando una enfermedad le impide seguir dibujando. Butze es fiel también a su línea temática y a sus personajes. Todos los protagonistas de sus historietas son héroes juveniles del mismo corte: Pito, de la serie *Pepe el Inquieto*, y Pinito Pinole, de los cartones propagandísticos, son *alter ego* de Panza; Paco y Pepe —los supersabios de su serie madre— se asemejan al triunfador Memo Migaja de sus dibujos publicitarios, y se refunden en el joven marinero protagonista de *Pepe el Inquieto*.

Nacido en la ciudad de México en 1912, Butze estudia pintura en San Carlos y después con maestros particulares, como el retratista Ignacio Rojas. Afortunada-



Germán Butze, el más dotado narrador de la historieta mexicana.



G. Butze, MEXICO AL DÍA, 151, 15/4/1935.

En Butze la publicidad es reto y escuela, nunca claudicación. Aquí uno de sus primeros trabajos comerciales.

mente no se le nota. Desde 1936, su trazo suelto y expresivo ya se inscribe en las corrientes más avanzadas de la historieta. Y aunque se mantiene fiel a su estilo inicial, en los años sesenta sigue siendo moderno. No hay en el dibujo de Butze los amaneramientos y preciosismos de una academia mal asimilada. Hay, sí, un encuadre y composición siempre correctos y dinámicos, un equilibrio perfecto de blancos y negros y una difícil facilidad para poner el dibujo al servicio de la narración. Es imposible encontrar en *Los Supersabios* una viñeta apantallante que ilustre su calidad gráfica. Butze es, pese a ello —o por ello—, el mejor dibujante mexicano de historietas.

A mediados de los años treinta, Valdemar Butze —hermano mayor de Germán que también es dibujante y trabaja en el departamento de publicidad de la Compañía Telefónica Ericsson— lo introduce en la gráfica comercial, línea que cultivará por más de veinte años, con creatividad y profesionalismo dignos de mejor causa. Como Juan Bautista Urrutia, Butze asume las restricciones de la propaganda como desafío, y su trabajo comercial no desmerece frente a su obra más libre. Creador del emblema de la compañía llantera General Popo, Butze realiza también tiras publicitarias para el ungüento antiséptico del Dr. Bell —la famosa pomada de La Campana— y para el linimento de Sloan, y más tarde adapta narraciones clásicas, como *Robinson Crusoe, Caperucita Roja y Ricitos de Oro*, a los requerimientos publicitarios de Chiclets Adams. Su trabajo comercial más prolongado y creativo corre por cuenta de la fábrica y tienda de ropa High Life,

para la que diseña dos personajes: el fifí Memo Migaja, que todo se lo debe al buen corte de sus trajes, y Pinito Pinole, rechoncho adolescente traumado porque su madre, doña Pancha, insiste en vestirlo con ropa hecha en casa. Constituidas por historias de una sola página, resueltas sin globos y con largas apoyaturas, estas dos series comienzan a publicarse en 1936 al mismo tiempo que aparecen los primeros capítulos de *Los Supersabios*. Memo, Pinito y Doña Pancha no son, pues, antecedentes de Paco, Pepe, Panza y doña Pepita, sino protagonistas mercadotécnicos que gravitan en torno a la obra mayor. Aportan, sin embargo, elementos originales, pues mientras que la puesta en escena de *Los Supersabios* evita casi siempre el localismo, las aventuras de Memo y Pinito transcurren en un México reconocible, y algunas son verdaderas crónicas de costumbres como *Excursión a Amecameca* y *Posadas en México*.

Butze pertenece a la generación de dibujantes que creció leyendo historietas y cuya obra está marcada por pasiones monetras infantiles. El pequeño Germán era un fanático de *El Capitán Tiburón y sus sobrinos*, traducción mexicana de *The Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks. Domingo a domingo seguía la torturada vida familiar de los gemelos: las travesuras con que atosigaban al Capitán y al Inspector —holgazanes inveterados— y las palizas inmisericordes que les propinaba su voluminosa madre o tutora. Cuando Herrerías le pide al joven dibujante una serie de historietas para el suplemento dominical del diario *Novedades*, Butze recurre a sus lecturas infantiles y propone una serie humorística de aventuras científicas, sostenida por dos em-

G. Butze, *Memo Migaja*, MEXICO AL DÍA, 285, 15/2/1940.

El impecable tacuche de High-Life, emblema y arma secreta del superfifí publicitario.

G. Butze, *Pinito Pinole*, MÉXICO AL DÍA, 359, 1/1/1944.

Este episodio es un valioso testimonio indirecto de la poco conocida primera infancia de Panza, pues Pinito Pinole es su *alter ego* mercadotécnico.

Serie de tiras marginales y efímeras que por un rato coexiste con *Los Supersabios*.

G. Butze. *Los Supersabios*, MUJERES Y DEPORTES, 6/1986.

En los primeros capítulos de la serie, el Médico es un villano atrabancado y patibulario que aún no se asocia con Solomillo, sofisticado genio del mal.

LOS SUPERSABIOS POR German Butze

G. Butze, *Los Supersabios*, NOVEDADES, 12/1/1941.

G. Butze, *Los Supersabios*, NOVEDADES, 18/1/1941.

prendedores sabios juveniles y aligerada por la presencia de un adolescente cuyo mundo doméstico está dominado por una madre —gorda y pegona— muy semejante a la que creara Dirks.

Paradójicamente la influencia de la serie norteamericana en *Los Supersabios* va de menos a más: al principio la acción externa en ambientes extravagantes domina sobre la vida familiar de los protagonistas, pero con el tiempo la parentela de Panza crece, y con la aparición de Don Seve —un abuelo que recuerda al Inspector de Dirks y es, como él, oportunista y comodino— los conflictos domésticos devienen eje de la trama.

Los Supersabios se inicia en 1936 con planas semanales a color en el suplemento dominical de *Novedades*, a las que, meses después, se agregan tiras diarias. A fines de ese año Herrerías lanza su revista de monitos, y desde 1937 la serie de Butze aparece también en *Chamaco*, ocupando la última página que, como la portada, se imprime en color. Ese mismo año la revista se desdobla en dos versiones y *Los Supersabios* se traslada a *Chamaco Chico*, donde aparece a una sola tinta y en entregas de seis páginas. En 1936 la revista se hace cotidiana y las aventuras de Panza aceleran su ritmo a siete episodios semanales. Por años la serie se publica en tres formatos distintos: planchas

G. Butze, *Los Supersabios*, NOVEDADES, 6/1/1941.

Al comienzo, la caracterización de los protagonistas es esquemática. Así, Panza hace honor a su nombre y complexión exhibiendo una hambre insaciable y Paco subraya su condición científica portando emblemática bata de laboratorista.

Butze es uno de los pocos maestros nacionales en el difícil arte de narrar en tiras secuenciadas.

dominicales en *Novedades*, tiras diarias en el mismo periódico y episodios cotidianos en *Chamaco Chico*, y Butze sostiene tres argumentos en paralelo con los mismos protagonistas.

A fines de los cuarenta, *Chamaco*, transformada en revista de historietas para adultos, privilegia los temas románticos, y Butze —como Bismarck Mier y Gaspar Bolaños— emigra de sus páginas. *Los Supersabios* se mantiene únicamente en el diario *Novedades* hasta agosto de 1953, cuando regresa al formato de revista con fascículos propios, de 32 páginas a color, publicados también por *Novedades*. Los primeros años el formato de los cuadernos es pequeño y la periodicidad quincenal, pero a fines de los cincuenta la publicación se hace a medio tabloide y semanal. Con esto Butze sólo duplica su carga de

G. Butze, LOS SUPERSABIOS 13, 3/4/1954

Con un villano tan desdichado como El Médico, hasta el maniqueo mas entusiasta entra en crisis.

Y EFECTIVAMENTE... EL "MÉDICO" PARECE AHORA UNA VERDADERA FIERA...
HAGAMOS LAS PACES, "MÉDICO" ¿QUIERES?
¡NO LO ENFUREZCAS MÁS, PEPE!...
AHORA SÍ SE PUSO FEA LA COSA
¡GRRR...!

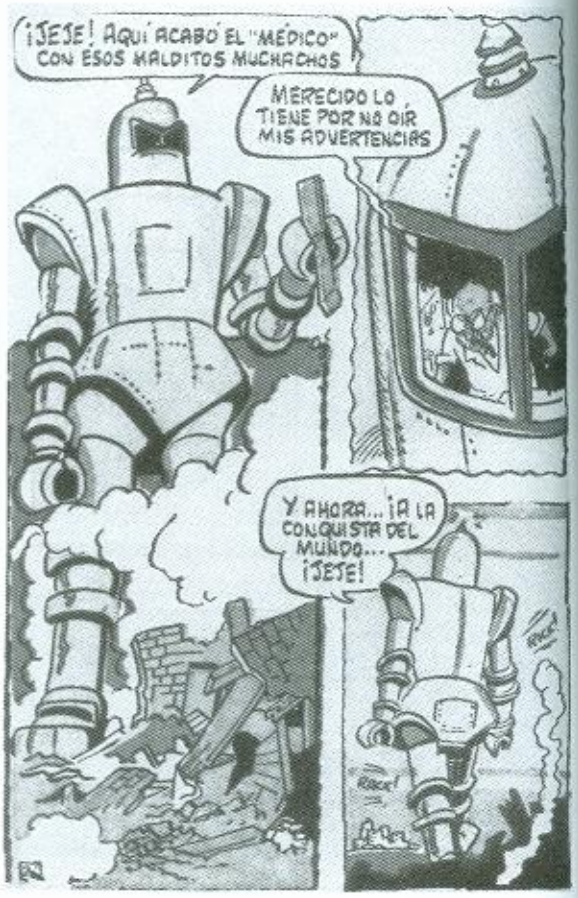
¡NO LE HACE, MUCHACHOS AHÍ TENGO MIS PIERNAS LIBRES
¡JESE! LE FALLASTE, CHIQUITO ¡ESTA VEZ GANÉ YO!
?

TE ABRIRÉ MUY DESPACITO PARA QUE SUFRAS, LOMBRIZ, ¡AHÍ VOY!
¡MH!
SEÑOR... ACÓGELO EN TU SENO
ACABA DE UNA VEZ YA...
?

¡PLOOM!
¿QUÉ ES ESTO?
¡ESTÁ TEMBLANDO
?

¡CATAPLUM!
¡AY!
¡SOCORRO!

ES UN TERREMOTO!! ¡¡AY!!
¡PAF!
¡ADIÓS, MUNDO CRUEL!


¡JESE! AQUÍ ACABÓ EL "MÉDICO" CON ESOS MALDITOS MUCHACHOS
MERECIDO LO TIENE POR NO OÍR MIS ADVERTENCIAS
Y AHORA... ¡A LA CONQUISTA DEL MUNDO... ¡JESE!

G. Butze, LOS SUPERSABIOS, 195, 28/6/1959.

Salomillo es un malo-malo, un villano sin fisuras que en los primeros cuarenta representa a los dictadores nazifascistas.

Thaddeus Bodog Sivana, antagonista del Capitán Marvel y miembro destacado de la estirpe de "científicos locos" a la que pertenece Solomillo.

trabajo, pues en la nueva época la mitad de la revista la ocupa la serie *Yanko*, realizada por Guillermo Vigil.

Los Supersabios mantiene este ritmo frenético hasta 1962, cuando Butze aquejado por problemas circulatorios y en peligro de perder las piernas, se ve obligado a disminuir la intensidad de su labor. Primero se suspenden las medias páginas del suplemento dominical de *Novedades* y la serie se circunscribe al fascículo semanal. Más adelante los episodios nuevos comienzan a combinarse con reediciones retocadas de aventuras anteriores.

Cuando Butze ya no pudo producir siquiera sus ocho páginas —recuerda el que fuera director de la revista, Carlos Vigil, en una entrevista realizada por José Luis Silva—, yo escribí guiones de *Los Supersabios* y el Güero Fernández (Rodolfo Fernández Mier) los ilustró. Desgraciadamente nuestra versión no era tan buena como la de Butze, nuestro querido amigo.

Paco, Pepe y Panza no sobreviven a la muerte de don Germán. Sin embargo, sus viejas aventuras se siguen publicando en beneficio de nuevas generaciones de lectores. De 1969 a 1972 Editorial Joma reimprime, en cuadernos de formato medio tabloide, periodicidad semanal, y una sola tinta, episodios aparecidos originalmente en *Chamaco*. En 1978 Editorial Posada lanza de nuevo los capítulos publicados por *Novedades* en forma de revista. La cuidadosa y publicitada reedición a color fracasa al parecer por mala planeación financiera.

Los Supersabios es una serie que embarnace con el tiempo y cobra densidad conforme se desarrolla. En los últimos años treinta define apenas su rumbo y personajes: aventuras científicas en clave humorística, protagonizadas por dos jóvenes inventores —Paco y Pepe— y un adolescente rechoncho e inseguro llamado Panza. Las primeras intrigas se ubican en escenarios urbanos donde los héroes se enfrentan a villanos convencionales como

C. Butze, LOS SUPERSABIOS, 2, 1953.

Para Panza, el aterrizaje en la realidad es más aterrador que la aventura más riesgosa.

UTILIZANDO EL MISMO AVIÓN DE CHORRO NUESTROS AMIGOS LLEGAN POR FIN A PICAMOSCO...
¡DE NUEVO EN CASA!
SI MAMÁ SUPERA LAS QUE ACABAMOS DE PASAR SE MORIRÍA DEL SUSTO...
ES MEJOR QUE NO LO SEPA
POR ESO DEJAREMOS EL AVIÓN AQUÍ
¡SÍ! ASÍ EVITAREMOS A LOS CURIOSOS
¿VAN A DESPRECIAR LA GLORIA?
¿TAN LEJOS?

¿QUÉ MEJOR GLORIA QUE SABER QUE HAS CUMPLIDO CON TU DEBER?
TIENES RAZÓN
SERÁ MEJOR DESPEDIRNOS AQUÍ QUE TU MAMÁ DEBE ESTAR CON PENDIENTE Y RECUERDA...¡NO DIGAS LO QUE HICIMOS!
¡PIERDE CUIDADO!
Y PANZA COMO UN HOMBRE CUMPLIÓ SU PALABRA...
¿CONQUE TE NIEGAS A DECÍRMELO, EH? ¡PUES ESTO TE ENSEÑARÁ A NO DARME ESOS SUSTOS OTRA VEZ!
¡MUCHACHO NECIO!

FUE DURA LA PRUEBA PERO YO TAMBIÉN SÉ AHORA LA GLORIA DE HABER CUMPLIDO CON MI DEBER
AL DÍA SIGUIENTE...
ESPERO QUE MAMÁ ME HAYA PERDONADO
¿QUÉ PASA, MAMÁ?... ¿A QUÉ SE DEBE QUE ESTÉS TAN COMPUNGIDA?
¿TODAVÍA LO PREGUNTAS, CÍNICO CUANDO QUE TU ERES EL CULPABLE DE TODO?

SI NO CONSIGO MIL PESOS PARA FIN DE MES NOS QUITARÁN NUESTRA QUERIDA CASITA
¿PERO POR QUÉ?
¡NO TE HAGAS EL INOCENTE PANZA!...ESTOS SON LOS RESULTADOS DE TU ESCAPATORIA...
¡AL ABANDONAR TU EMPLEO TUVIMOS QUE HIPOTECAR LA CASA PARA PODER COMER Y AHORA NO HAY DINERO PARA PAGAR ESE PRÉSTAMO, ¿COMPRENDES?
¡YA SÉ! HABLARÉ CON MI JEFE SOBRE EL PAPÁ Y...
¿ACASO ESTUVISTE EN LA CHINA?

G. Butze, LOS SUPERSABIOS, 38, 1954.

G. Butze, LOS SUPERSABIOS, 8, 6/3/1970.

Si a otros niños los castigan por leer historietas de evasión, a Panza lo tunden por vivirlas.

El Mocho, "temible pistolero que ha robado el 'refracto radio', invento maravilloso de Paco y Pepe que hace invulnerables a las personas contra las balas...", pero pronto la acción se traslada a territorios más imaginativos, como un mundo subterráneo de inspiración azteca donde el rey Oxtloc, ayudado por los jóvenes supersabios y por Panza, se enfrenta al intrigante Ixtligo.

En este periodo algunas viñetas de Butze conservan reminiscencias gráficas del estilo caricaturesco mexicano de las primeras décadas del siglo y los caracteres de los protagonistas están definidos esquemáticamente. Panza, por ejemplo, se caracteriza por su hambre voraz, y Paco dramatiza su condición de sabio vistiendo indefectiblemente una bata blanca.

A principios de los años cuarenta el mundo de *Los Supersabios* comienza a desarrollar una estructura más compleja y definitiva. Los protagonistas, que radican en la ciuad de Picamosco, se hacen de parientes, novias y amigos estables: a Panza, hijo único de doña Pepita Piñón, le sale un abuelo —don Severo— recién llegado de una isla desierta en la que pasó 25 años; unos tíos: Pinto Venado y su esposa Barajuste; y hasta una novia: la adolescente Pola. Pepe y Paco no tienen parentela, pero sí enamoradas permanentes: Rosa y Violeta, hijas del banquero Rosado del Rosal. Algunos villanos también llegan para quedarse: el hamponesco Médico, que proviene de las primeras aventuras de carácter policiaco, y el sabio Solomillo, que en 1943 anima un episodio antinazi y posteriormente en pareja con el Médico, es el principal antagonista de Paco, Pepe y Panza.

Al poblarse y complicarse, la serie se hace también más profunda y emergen las estructuras dramáticas subyacentes desde el principio. Para Butze infancia es destino: ser hijo único de una madre viuda o abandonada, que muestra su amor a fuerza de nalgadas, es un estigma del que Panza no puede escapar, pese a sus constantes aventuras en mundos remotos. El hijo de doña Pepita será, para siempre, un adolescente inseguro que busca la figura paterna en amigos mayores, como Paco y Pepe, y trata de compensar su íntima fragilidad con sorprendentes habilidades adquiridas a fuerza de tesón. Sus traumas se agudizan cuando aparece el abuelo y doña

G. Butze, LOS SUPERSABIOS, 16, 15/5/1994.

Quizá la pobreza es solidaria, pero también resulta sórdida. Y más cuando se desciende por la escala social.

Pepita adopta actitudes de hija-esposa abnegada, incrementando las maternales tundas con tal de consecuentar y retener al nuevo "hombre de la casa".

¿Interpretación psicologista? Quizá. Pero en un país de padres erráticos o de plano ausentes y madres compulsivamente abnegadas y posesivas, es inevitable sospechar que el éxito de *Los Supersabios* algo tiene que ver con el entramado familiar de su principal protagonista. Y más cuanto estos conflictos —subyacentes al principio— se tornan parte esencial de la trama en la madurez de la serie. Esto sin considerar la extraña relación fraterno-paternal de Panza con la niña Clavelito y el sorprendente hecho de que, en los capítulos donde los personajes envejecen, encontremos al protagonista con una hija idéntica a su antigua compañera de correrías. ¡Oh, Freud!

Más importante que su sabroso abigarramiento psicológico, es la complejidad ética que adquiere la serie al profundizar en las relaciones personales de los protagonistas. El esquema maniqueo de los primeros episodios, y en general de los capítulos que se ciñen al enfrentamiento entre héroes y malvados, queda en entredicho desde el momento en que el autor desarrolla el lado oscuro de las relaciones entre personajes "positivos" y explora los desgarramientos íntimos de los villanos.

Cuando Butze nos muestra a los "buenos" presa de odios y rencores inconfesables y habitando un mundo cotidiano preñado de conflictos que no pueden resolverse en alegres y deportivas batallas, la

G. Butze, LOS SUPERSABIOS, 502, 14/5/1965.

Para Butze la familia es un ring donde enemigos entrañables dirimen sus odios. A bofetadas, como aquí los Pinto Venado, o con armas más sutiles e insidiosas.

mítica lucha contra la ruindad objetivada y caricaturesca —que ésta y otras series practican—, se nos revela como el rito de evasión que realmente es: vía de escape a los desgarramientos íntimos y al mal interiorizado, mediante el combate a los "otros"; forma vicaria de proyectar los fantasmas propios en villanos providenciales y siempre ajenos.

Doña Pepita —para cuyas apuraciones económicas no hay invento de los supersabios que valga— canaliza su frustración personal y social tundiendo sistemáticamente a su hijo. Pero Panza no puede enfrentarla y derrotarla como a sus demás enemigos. Ni siquiera puede permitirse sentimientos hostiles. ¿Quién odia a su propia madre? A don Seve sí le puede tener rencor, pero las normas sociales y morales no le permiten tratar como se merece al viejo oportunista, tracalero y explotador, pues, pese a todo, es "el abuelo". Pinto Venado no debe responder a golpes a las chicanas de su padre o a los chantajes emocionales de su insufrible esposa. Panza tiene que sonreír ante los desprecios de Pola y soportar estoicamente sus coqueteos con galanes riquillos y caritas. Y, finalmente, todos tienen que aguantar la prepotencia y el desmedido afán de lucro del banquero Rosado del Rosal, pues es el papá de las muchachas.

Con amigos, parientes y vecinos como éstos, tener enemigos odiosos y entrañá-

bles que combatir a cielo abierto —y si es posible lejos de casa— es francamente liberador. La lucha de clases, cuanto más distante de la cotidianidad mejor, y en la serie de Butze hay sobradas oportunidades de marchar a lugares remotos, en peligrosas misiones contra extraños enemigos, que permiten a protagonistas y lectores exorcizar demonios íntimos y entuertos familiares.

Para que la evasión funcione es necesario un punto de arranque compartido. Los fanáticos de *Los Supersabios* gozan con las aventuras extrovertidas de sus héroes, porque participan también de sus frustraciones, temores y conflictos. De entrada, Panza es un infeliz pobre diablo —como lo somos todos—, pero gracias a Butze sus sueños escapistas se tornan realidad. Panza es, por ello, el protagonista perfecto de una historieta de evasión.

¿Pero qué sucede el día en que don Germán se levanta de malas y sin ganas de materializar los deseos escapistas de personajes y lectores? Tenemos entonces los episodios más crueles de la historieta mexicana; una reflexión implacable y descarnada sobre la imposibilidad última de la evasión. Y la pesadilla creada por Butze nos tiene atrapados, pues esos personajes que hoy amanecieron frustrados y pusilánimes, son los héroes de nuestras aventuras vicarias en el día del desencanto; somos nosotros —Panzas diurnos y avejentados— dentro y fuera del papel.

Esta catástrofe sucede cuando los prota-

El día en que Panza-Samsa, por no amanecer cucaracha, despierta cuarentón, mal casado y sin futuro, dan inicio los episodios más crueles de *Los Supersabios*.

249-18

249-19

249-20

249-21

¡YA NO VIVAS EN EL PASADO, HOMBRE! AHORA DEBEMOS PREOCUPARNOS POR LOS HIJOS...
¡TODO ESTO PARECE UNA PESADILLA!
249-22
¿NO GUSTAS TOMAR LOS FRIJOLITOS CON NOSOTROS?
¡NO, GRACIAS, PACO! BASTANTES DRAMAS VEO YA EN CASA...

¿TENDRÉ QUE RESIGNARME A ESTA VIDA?
BUENAS TARDES
¡CÁRGAME, PAPÁ!...
249-23
EN CAMBIO EL ABUELO PARECE QUE REJUVENECE CADA DÍA
¡UPA!
¿JUGANDO AL BURRO?

NO CREO QUE LA VIDA SEA TAN NEGRA COMO ME LA PINTA PACO... ¡HICE MAL EN VERLO AHORA!
LABORATORIO MEL
TORTILLAS
LECHERIA
251-1
¿YA CONSEGUISTE TU MAGNÍFICO EMPLEO?
¿QUÉ VAS A HACER PARA MANTENER A ESTAS INOCENTES CRIATURAS?
¿TENDRÁ RAZÓN PACO?

¿AÚN ESTÁS AHÍ FLOJEANDO? ¡TIENES QUE BUSCAR EMPLEO!
¡ES LO QUE HE HECHO TODA LA SEMANA!
¡AY!
251-6
¡AY! AY!
¿CRÉES QUE ES TAN FÁCIL CONSEGUIRLO?
¡PARA QUÉ RENUNCIASTE CON EL SR. DEL ROSAL! ¡TE LO DIJE!

¿QUÉ PASA PAPÁ?
QUE ESTE VAGO NO HA TRAÍDO DINERO A LA CASA
¡YO NO SOY NINGÚN VAGO!
251-7

TODOS SE HAN VUELTO VIEJOS INSERVIBLES Y CASI ME SIENTO CULPABLE DE TODO POR TENER EL DESEO DE CRECER...
MUELLE VIEJO
251-13

EL DUEÑO DE LA CASA DICE QUE SI NO PAGAS EL RECIBO NOS ECHAN
¿Y CON QUÉ QUIERE QUE LO PAGUE?
¡PAPÁ! HAY QUE PAGAR MI COLE-GIATURA
NO DIJE "MAGO", HIJA, SINO "VAGO"
NO ME GRITES ¡YA TE OÍ!

¡ATIZA! ¿QUÉ PASÓ ALLÍ?
¡BUUU!

¡QUE NOS HAN ECHADO A LA CALLE POR NO PAGAR LA RENTA ¡BUUU!
?
¿NO TE DA VERGUENZA, CÍNICO?
251-14

SOLO POR UNA SEMANA, PACO...
LO SIENTO, VIEJO ¡PERO NO TENGO NI UN CENTAVO DISPONIBLE!
251-16

¡CALMA, POLITA! VERÉ QUE METAN LAS COSAS A LA CASA OTRA VEZ
¡PRIMERO HAY QUE PAGAR LA RENTA, BURRO!
¡QUÉ VIDA!
¡BUUUU!

ESTA MALDITA "GOTA" ME HA COSTADO MUCHO DINERO... ¡HICISTE MAL EN CASARTE, CHICO!
AHORA VEO QUE CLASE DE AMIGO ERES ¡NO TE MOLESTARÉ MÁS!

gonistas de *Los Supersabios* —habitualmente inmutables al paso del tiempo— crecen, de improviso, veinte años. Entonces, gracias a un simple juego de espejos y sin decir agua va, la historieta de evasión deviene trampa: ante los lectores adolescentes aparece un futuro ominoso y los cuarentones o maduritos se enfrentan inopinadamente a un crudo retrato de su opresiva realidad. Y es que no sólo ha pasado el tiempo; por voluntad de Butze el dios de *Los Supersabios* ha muerto o ha agotado sus reservas de bondad; en el mundo de veinte años después la virtud ya no tiene recompensa y el reino de las aventuras no pertenece más a los pobres de espíritu como Panza. Caído de la mano de Dios-Butze, el adolescente rechoncho se ha transformado en un cuarentón ventrudo y corto de vista cuyo matrimonio con Pola es un infierno, pues la esbelta niña de antaño es ahora una timbona desfajada e insufrible. Los dos hijos —idénticos a Panza y Clavelito en tiempos mejores— pelean constantemente; doña Pepita dio el viejazo y arrastra su sordera y su bastón por toda la casa; el único respetado por el tiempo es don Seve, mezquino y vividor como siempre.

El antiguo Panza, es hoy un señor Piñón que vegeta como empleadillo del cada vez más próspero y prepotente Rosado del Rosal. Y cuando renuncia, en un acto de dignidad, es la catástrofe: falta dinero para el gasto, no alcanza para la colegiatura de los niños y no hay para los vicios del vejete. Tampoco hay para pagar la renta, y la familia termina con sus tiliches en la calle: Pola y la niña moquean desconsoladas, doña Pepita no se entera de nada; prospecto de "rebelde sin causa", Panza Jr. acumula resentimientos; el abuelo le echa en cara al nieto el incumplimiento de sus obligaciones como jefe de familia. Nuestro héroe se derrumba: "Nunca creí que fuera tan horroroso crecer."

Y esto es sólo el principio. Desconsolado, el señor Piñón busca a sus compañeros de correrías y se encuentra a Paco transformado en un gordo, calvo y gotoso fumador de puros, que confirma nuestras sospechas de que siempre fue el menos simpático de la serie, pues además de negarle un préstamo, le critica su irresponsabilidad. Pepe —o más bien don José— es algo más solidario, pero tampoco puede ayudar: "¡Ni un quinto! La familia

En 1987 Anuar Badín dirige un largometraje de dibujos animados basado en los personajes de la historieta.

me chupa hasta la risa!". Finalmente Piñón se humilla ante la patronal y consigue de nuevo el empleo... a medio sueldo.

El destino no sólo alcanza a los buenos, también es implacable con los malos. Llevado por la nostalgia, Piñón busca a su acérrimo enemigo, el siniestro Médico, y lo encuentra atendiendo un destartalado tendajón mixto. Los entrañables antagonistas de antaño acaban llorando abrazados sobre el grasiento mostrador.

Cuando de improviso una historieta humorística y de evasión, decide reconocer que el verdadero enemigo está con nosotros y no puede ser derrotado en batallas exteriores y por métodos convencionales, se transforma en la más incisiva y brutal denuncia de la vida cotidiana. No hay aquí melodrama lacrimógeno y salvación milagrosa, no hay siquiera lucha trágica contra el destino. Hay sólo un escueto testimonio de impotencia, que resulta artero gancho al hígado cuando salta de las páginas de un cómic habitualmente risueño y escapista.

Por fortuna estas trampas no son demasiado frecuentes en *Los Supersabios*, aunque tampoco resultan excepcionales. Otro ejemplo de los juegos butzianos de ambigüedad ha sido señalado por Guillermo Vigil. En algún momento de la historia, el Médico —villano burdo, torpe y vengativo al que manipula Solomillo— "se deja arrastrar por sus emociones y llega al borde del suicidio cuando toma conciencia... de su mundo mezquino y miserable, y de la terrible soledad en la que arrastra su vida de maleante barato".

La historieta de Butze ha sido etiquetada como de esparcimiento puro, y de vocación internacionalista manifiesta en la elección de tipos y ambientes norteamericanizados. Como hemos visto, el escapismo es solamente epidérmico. Y también el desarraigo es más aparente que real.

Todos los moneros mexicanos de los últimos años treinta tratan de hacer cómics de exportación.

La película, destinada al público infantil, es la menos mala de las escasas cintas mexicanas de animación.

> Butze —recuerda su amigo y colaborador Carlos Vigil— pretendía hacer tiras cómicas que circularan por todo el mundo, y evitó deliberadamente el localismo. Por esto, al principio, sus muñequitos no tenían un carácter ciento por ciento mexicano.

Picamosco es, en efecto, una ciudad cosmopolita convencional y los protagonistas de *Los Supersabios* carecen de rasgos físicos autóctonos, viven en barrios clasemedieros de apariencia gringa y no emplean un caló específicamente nacional: si de vez en cuando sueltan un "¡simón!", inmediatamente lo compensan con un "¡atiza!" o un "¡recórcholis!". Pero la ausencia de charros y peladitos no es sinónimo de malinchismo, y el que Butze no saquee sistemáticamente el color local y el habla popular no significa que sus personajes estén afiliados al *american way of life*. Los héroes de *Los Supersabios* no son aculturados sino legítimamente universales, y cuando es necesario se remiten a contextos identificables.

Los Piñón —que subsisten de la pensión de doña Pepita y los eventuales trabajos de Panza— son una familia de medio pelo cuya carencia de rasgos nacionales externos es consecuente con su condición clasemediera. Pero cuando los saqueos del abuelo desequilibran su precario presupuesto, el grupo doméstico desciende socialmente ingresando en un territorio de marcado carácter nacional.

La pobreza es reserva inagotable de folclor involuntario, y el arrabalero "Barrio del Piojo" —al que se mudan Panza y su familia— es un ámbito indudablemente mexicano: calles compartidas por perros flacos, vendedoras de fritangas y limosneros de acusado origen rural; vecindades de promiscuas accesorias, retacadas de familias miserables; lavaderos dominados por comadres chismosas y argüenderas y un ambiente rasposo y violento que de inicio resulta hostil a los recién llegados.

El retrato de los desposeídos es fraternal pero no condescendiente. Para Butze el patio de vecindad no es edén originario ni idilio perpetuo, y la proverbial cohesión de la pobrería está atravesada por odios y rencillas; entre los vecinos hay solidaridad, pero también envidias y rencores; los padres desempleados explotan a

los hijos, y una alegre fiesta popular termina en pleito a botellazos. Bajo su apariencia humorística y ligera Butze no perdona: la miseria puede ser entrañable pero también desoladora, y para Panza y su familia el descenso social es un infierno. En estos episodios, una vez más, *Los Supersabios*, presenta un imagen desollada de la vida cotidiana, mucho más filosa y caladora que la crónica de costumbres populares de Gabriel Vargas, pues a fin de cuentas los Burrón son una familia solidaria, mientras que Panza y sus parientes se enfrentan divididos a la adversidad.

En sus treinta largos años de vida historietil, *Los Supersabios* es muchas cosas, entre otras un cómic de masas. Las multitudes son un dolor en el culo para los dibujantes que ilustran guiones ajenos, pero Butze —que por lo general realiza íntegramente su serie— es asiduo explorador de las posibilidades gráficas y argumentales de la muchedumbre. En los primeros años cuarenta, durante la segunda guerra mundial, *Los Supersabios* se enfrentan a enemigos que amenazan no sólo sus vidas sino la existencia misma de la humanidad. En su primera aparición, el sabio loco Solomillo es un fanático que pretende dominar al planeta entero desde Picamosco, instaurando un "nuevo mundo"; una sociedad militarizada que remite al nacional-socialismo alemán. En otra serie —de 1944— el peligro proviene de los marcianos y su "gas esclavizador". En estos episodios, y en algunos otros, el gentío es protagonista de la historieta.

Germán Butze —escribe Guillermo Vigil— maneja, además de personajes, grandes grupos de gente; nos describe con gran tino la psicología de pueblos enteros...; es frecuente observar el comportamiento de enormes conglomerados presas del pánico, de levantamientos, de revoluciones, durante marchas de protesta o movidos por el deseo de una venganza o un linchamiento. En este manejo global de muchedumbres, aparecen innumerables personajes que actúan individualmente pero formando parte del todo, del pueblo, y estos personajes responden, claramente delineados, de acuerdo con la actividad a la que se dedican... políticos (la mayoría de ellos venales), agitadores, demagogos, tiranos, soldados, comerciantes, etcétera...

532.

C. Butze. *Pepe el Inquieto*, PEPIN, 1948.

Como Pinito Pinole y Panza, el protagonista infantil de Pepe el Inquieto es un "alma sensible" que a los "reveses" y "azotes" sólo sabe oponer "un espíritu sincero y mucho valor".

En *Los Supersabios* no encontramos las digresiones jocosas, *gags* marginales y apartes al lector, tan frecuentes en las historietas de Valdiosera y Bolaños. Germán Butze va al grano; se apega a la historia y la desarrolla con ritmo impecable. El tratamiento es humorístico, pero los personajes no son risibles y jamás se hacen chistes a su costa. *Los Supersabios* es una tragicomedia perfec-

Imitación modesta pero digna de una serie en realidad inimitable.

ta, y su autor el más consistente narrador que ha tenido la historieta nacional.

La serie de Butze es uno de los primeros grandes éxitos de nuestro cómic y pronto aparecen seguidores. Gabriel Vargas ha dicho que *Los Superlocos* le debe el título a la fama de *Los Supersabios*. Pero Don Jilemón Metralla y los demás personajes de esta historieta son totalmente originales, y tampoco la trama proviene de la serie cuyo nombre remeda. Al reclutar a Gabriel Vargas para sus revistas, García Valseca se hace de un magnífico monero, pero no consigue una historieta parecida a *Los Supersabios*, que publica la revista competidora *Chamaco*. La primera copia de Butze en las publicaciones del Coronel aparece poco después y corre por cuenta del dibujante Monterrubio y el guionista Osonyer.

Miembro del colectivo Estudios América y por un tiempo colaborador de Valdiosera, Manuel Monterrubio se incorporará más tarde al equipo de Antonio Gutiérrez, transformándose en uno de los pilares de la historieta realista de medio tono. Pero, entre tanto, García Valseca le pide una historieta de estilo caricaturesco, al modo de Butze, y el resultado es meritorio.

Los Inseparables, aparecida en 1944 en la revista *Pinocho*, desarrolla las aventuras de un simpático grupo de personajes, cuyo Picamosco se llama Villa Merengue. Los más memorables son un remedo cómico de Tarzán llamado Torzonito, el Dragón Zafado y, sobre todo, el minúsculo y apachucado Negrito. La historia tiene humor y está bien dibujada, pero ni de lejos alcanza la densidad de *Los Supersabios*.

La única forma de conseguir algo parecido a *Los Supersabios* es teniendo a su autor, y a mediados de los años cuarenta el Coronel aprovecha una desavenencia del dibujante con Publicaciones Herrerías para reclutarlo. De la colaboración entre Butze y García Valseca nace *Pepe el Inquieto*, una historieta de aventuras humorísticas cuyos protagonistas son copia fiel de los de la serie anterior. El héroe que le da nombre es un fornido marinero que encarna la condición extrovertida de Paco y Pepe; su sobrino Pito —un adolescente semejante a Panza— es hijo de doña Tecla, rotunda y protectora como doña Pepita. Hay también un sabio, Don Sabino, semejante a Solomillo pero que alínea con los buenos, y cuya hija, Licha, es novia de Pepe.

Pepe el Inquieto aparece diariamente en *Pepín* y semanalmente en el suplemento de historietas del diario *Esto*. Las aventuras, desarrolladas en los Mares del Sur, en Egipto y en escenarios de ciencia ficción, habrían alcanzado quizá la excelencia de *Los Supersabios* de haber vivido lo suficiente. Pero ese mismo año Butze se reconcilia con Publicaciones Herrerías y regresa a *Chamaco* y a *Novedades* con su serie anterior.

Bismarck y el divino tuerto

Desprendido de su cultura tradicional, el Pachuco se afirma... como soledad y reto... Su disfraz lo protege y, al mismo tiempo, lo destaca y aísla: lo oculta y lo exhibe...

Octavio Paz

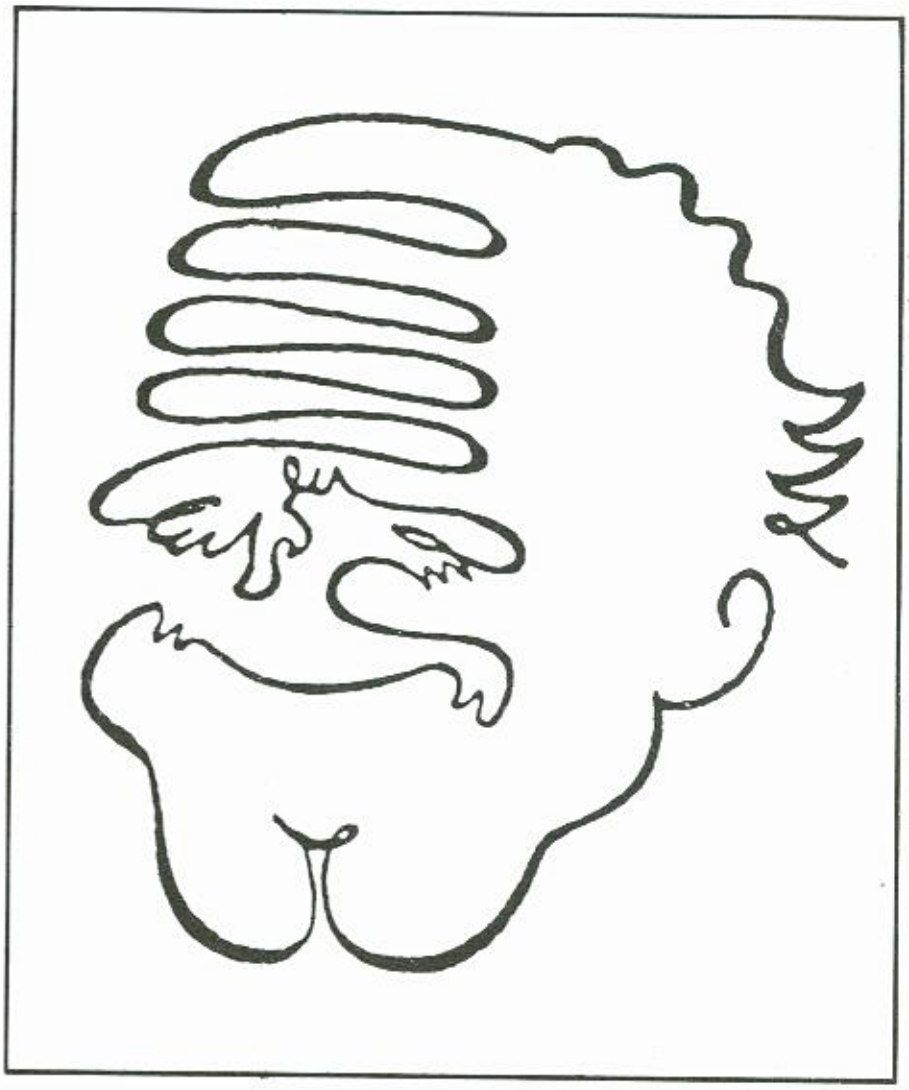
Si, como se ha dicho, José G. Cruz es la versión monera de Juan Orol, Bismarck Mier es el Tin-Tán del cómic mexicano. Como Germán Valdés, el dibujante regiomontano se forma también en Estados Unidos, y a su regreso trae de California un equipaje promisorio: la técnica del cine de animación, un Mickey Mouse norteño y, sobre todo, un pachuquismo de primera mano que, llevado a la historieta, hará de Poca Luz y Huele de Noche dos personajes inolvidables.

Nacido en Linares, Nuevo León, en 1906, Bismarck emigra joven a Los Ángeles, donde aprende dibujo y trabaja en los estudios cinematográficos de Walt Disney en Burbank y más tarde en los de la Metro Goldwyn Mayer. A mediados de los años treinta regresa a México para radicar en la capital y asociado con el dibujante Salvador Pruneda realiza para el diario *El Nacional* la serie de tiras humorísticas *Vale Coyote*.

El personaje que le da nombre a la serie está inspirado en un afamado títere de la compañía de Rossete Aranda que se llamaba precisamente Vale Coyote, pero en la historieta tanto él como el ratón que lo acompaña son animales humanizados, cuyas manos de cuatro dedos denuncian la paternidad de Bismarck y el origen disneyano. Así, lo más probable es que el joven dibujante tuviera la razón en su áspero pleito con Pruneda por la autoría de *Vale Coyote*; aunque a la larga don Salvador, avalado por su prestigio y trayectoria, se queda con la serie.

Bismarck no se amilana: con sus tres años de experiencia como dibujante en las famosas *Silly Symphonies* (*Sinfonías Tontas*) de Walt Disney, y el apoyo del productor Roberto A. Morales, se lanza a realizar el que, a juicio del periodista Glieb de la revista *Todo*, es "el primer rollo de caricaturas animadas por el sistema bicolor que se produce con éxito fuera de los Estados Unidos". La película, de 900 pies y una duración de ocho minutos, se llama *Los Corderitos y el Lobo* y se termina en 1937, después de un trabajo de tres meses en el que participan veinte personas.

Volví a México —declara Mier— con la idea de hacer esta clase de películas: mas para ello ha sido necesario luchar enérgi-



L. Chessal, en *Un Siglo de Caricatura...*

Influencias de Disney e inclinaciones arrabaleras se traslapan en la obra de Bismarck Mier.

Un *Big-Bad-Wolf* con huaraches protagoniza la película en la que Bismarck aplica los conocimientos de animación adquiridos en Burbank.

camente contra el escepticismo del capital mexicano. Por fortuna hemos vencido la primera etapa con *Los Corderitos y el Lobo*.

El joven dibujante no sólo ha superado las dificultades económicas y técnicas, según el testimonio del periodista, también ha realizado una película con cierto color local:

Como *Vale Coyote*, esta serie reincide en la copia de Mickey, pero en la verborrea se cuela la idiosincrasia nacional.

B. Mier, *Chivo Chava*, NOVEDADES, 2/7/1939.

B. Mier, *La familia Cursi-Lona*, MÉXICO AL DÍA, 15/11/1940.

La fauna parlante queda atrás, pero no los modelos norteamericanos en esta "family strip" inspirada en las de McManus.

...el cuento se desenvuelve en México, porque los paisajes dejan ver, a cada momento, al Popocatépetl y el Iztaccíhuatl. También es mexicana la cabaña de los corderitos... con piso de ladrillo, sillas de Cuernavaca, magnífico trastero con jarros oaxaqueños y, por lo que hace a Doña Cordera, es la reproducción de muchas buenas damas, de las que es fácil hallar haciendo compras en una tienda de abarrotes.

Pero si, al parecer, la puesta en escena es mexicanista, los personajes, que conocemos por la ilustración del artículo de Glieb, están francamente inspirados en los de Disney: el lobo es un sosia del Vale Coyote y calza huaraches, pero por lo demás es idéntico al villano de *The Three Little Pigs*, *Sinfonía Tonta* realizada por Disney en 1933, durante el lapso en que Bismarck trabajó en sus estudios.

Pese a que hay datos de que en 1944 el dibujante Fernando Burgos Pérez y el camarógrafo Roberto Gutiérrez trataron de realizar la película de caricaturas *El*

B. Mier, *Padrinos y Vampiresas*, CHAMACO CHICO, 1998, 2/2/1938.

Con la saga de Poca Luz y Huele de Noche, el acercamiento fraternal a los marginados sustituye por vez primera a la mirada curiosa, denigratoria o paternal del cómic anterior.

Gato con Botas, cuyo director, Ramón Bravo Arenas, también había aprendido la técnica en los estudios californianos de Burbank, el cine de animación no prospera en nuestro país. Los intentos de sustituir importaciones, que en otras áreas tienen éxito aprovechando la coyuntura de la segunda guerra mundial, no cuajan del todo en el terreno difícil y costoso del *cartoon*. Al parecer Bismarck Mier realizó, más tarde, algunos cortometrajes animados protagonizados por Chema y Juana —personajes publicitarios de la compañía fabricante de la Sal de Uvas Picot—, pero fue en la historieta donde desarrolló su más importante trabajo profesional.

Despojado por Pruneda del coyote y el ratón, Mier crea una nueva pareja constituida por otro ratón, ahora llamado Pirión, y por el chivo Chava, inspirados —como los anteriores— en la fauna antropomorfa de Disney. Pirión es un hermano gemelo del Ratón Miguelito y Chava una combinación del lobo de *Los Tres Cochinitos* y Tribilín.

La historia opta por la línea aventurera y adulta de las *dailies* de Mickey Mouse firmadas por Disney y realizadas por Ub Twerks y Floyd Gottfreedson: Chava y Pirión —que visten saco, corbata de moño y sombrero— ejercen de detectives y viajan a países remotos.

La serie se titula *Chivo Chava* y aparece diariamente en *Novedades* desde 1939, compartiendo la sección con *Los Supersa-*

Las PACHUCOS

Por JORGE MENDOZA CARRASCO

¡Allí vienen los "pachucos"!... Iba yo caminando hacia el final de Main Street, en Los Angeles, Cal., cuando escuché por primera vez la extraña palabrita: "pachuco"... "allí vienen los "pachucos"!...

Pero, ¿quiénes eran los "pachucos"? ¿qué hacían y por qué la gente se refería a ellos con visible desagrado?... La explicación la encontrarán ustedes en las pocas palabras siguientes: los "pachucos" son, en Los Angeles, lo que los "tarzanes" en la capital mexicana. También aquéllos, como éstos, han creado su propia "moda" usando sacos anchos de espalda y largos como abrigos, pantalones que empiezan en casi abajo del cuello, para terminar ajustados a los tobillos; los "pachucos" usan largas y envaselinadas cabelleras, pero se diferencian de los "tarzanes" en que no van haciendo su melena por la calle, sino que la cubren con unos sombreros de ala ancha, adornados con una larga pluma prendida en la cinta.

"PACHUCOS" Y GANGSTERS

Si nada más fuera el feo espectáculo que ofrecen con semejante ridículo indumentaria, el problema de los "pachucos" sería meramente en el mal y el buen gusto, entre la cursilería y el refinamiento. Si los "pachucos" californianos fueran como los "tarzanes" capitalinos, revueltos de cabaretuchos arrabaleros y "cantadores" despachados de niñas libertinas, el problema, repito, sería menos grave. Porque los "pachucos" no se conforman con imperar en cabaretuchos, ni en las carazonas de jovencitas de último patio; los "pachucos" quieren imitar, además, a los gangsters de Chicago y para ello se han organizado en bandas que asaltan, que roban, que, inclusive, llegan al asesinato.

PESADILLA PARA LA COLONIA MEXICANA

Los extraños y malévolos tipos de que vengo hablando son—y por eso el problema nos concierne—descendientes de mexicanos. Una tercera, cuarta o quinta generación de mexicanos que no saben ya lo que es México, que inclusive han olvidado el idioma. Pero de todos modos, sus nombres, sus apellidos, son: García, Rodríguez, Ruiz, Morales... son, en fin, nuestros apellidos. De allí que los "pachucos" sean la eterna pesadilla de la Colonia Mexicana de Los Angeles, Cal. La numerosa Colonia Mexicana de Los Angeles, Cal., que está integrada por gente laboriosa, progresista y honesta.

Si ustedes me permiten hacer aquí una pequeña digresión, les diré que solamente estando en Los Angeles, Cal., viviendo cerca de cuatro semanas de ahora, se convence uno de que lo injusto que es llamarles "pochos". ¡Nada de eso! Nunca había yo visto a un mexicano tan amante de su patria, como el mexicano de Los Angeles, Cal.

JUEVES DE EXCELSIOR, 1069, 31/12/1942.

S. Abiriste, colección de S. Abiriste.

Quizá en el país del norte el atuendo pachuco constituye un desafío temerario, pero en México es, más bien, el adorno dominguero del proletariado; lujo indumentario que se añade al derroche de florituras verbales; la abundante crema que oculta la parquedad del taco.

bios de Butze y tiras norteamericanas como *El Pato Pascual*.

Bismarck Mier no sólo humaniza a los animales, los mexicaniza. Siguiendo el camino iniciado por el guionista Hipólito Zendejas, los personajes de *Chivo Chava* cultivan un barroquismo coloquial, repleto de localismos y redactado con escritura fonética, que los hace mexicanos no tanto por los modismos como por la verborrea.

Como es sabido nuestros compatriotas de historieta hablan mucho y chistoso. Esto es válido también para otros grupos étnicos avecindados en nuestro país, y proverbialmente para los árabes cuya caricatura se inspira siempre en la colonia siriolibanesa que practica el comercio en La Merced. Así, cuando las aventuras de Chava y Pirión se trasladan al desierto, las viñetas se atiborran de juegos verbales que combinan el seudoárabe o bereber bismarckiano por prolijas traducciones:

Jeque: "¿Camarija?" (¿Sabes quién soy?)
Azif: "¡Jaime la baraja junta la pacho-

"Tin-Tán" por G. Becerra, MUÑECOS, 1, 3/10/1945.

B. Mier, *La Marca del Zorrillo*. CHAMACO CHICO, 18/10/1944.

Germán Valdés, Tin-Tán, en *80 años de cine*...

na?" (¡Me viene guango! ¡No has de ser la divina garza envuelta en huevo!)

Jeque: "¡Cristina la botija, pantufla la canija!" (¡Soy el rey del dorado desierto, jeque único y padre de más de cuatro!)

Asif revira: el jeque no puede ser su padre, pues nunca lo tuvo y de haberlo tenido no hubiera sido tuerto. Dicho lo cual le pica un ojo a su antagonista.

Finalmente, la bella hurí motivo de la disputa es emancipada.

Asif: "Bartach mijo la lancha jacala" (Levántate hermosa abeja que liba las mieles doradas en las encendidas bugambilias del Líbano; eres libre como la brisa matutina gracias a este siervo tuyo, Asif Jalala, León del Desierto...)

Hurí: "¡Ka-güi-la!" (¡Eres mi dueño y señor!)

La Familia Cursi-Lona aparece en 1939 en el semanario *México al Día*, al mismo tiempo que *Chivo Chava* se publica en *Novedades*, y es la primera serie de Bismarck Mier con protagonistas humanos. La trama ape-

B. Mert, *Padrinos y Vampiresos*, CHAMACO CHICO, 1487, 25/1/48.

Los pachucos y los tarzanes son castigadores por idiosincrasia y por estrategia de supervivencia.

la a los socorridos conflictos matrimoniales consagrados por McManus, aunque aquí las pretensiones aristocráticas de doña Leocadia no tienen sustento económico. La presumida pero pobretona familia Cursi carece de rasgos físicos autóctonos y no emplea localismos, pero los comparsas y algunos personajes incidentales son francamente mexicanos. El hijo de doña Leocadia se llama Audifaz —igual que el héroe de la serie que Valdemar Butze publica por esos mismos años— y su rostro prefigura, en fifí, la fisonomía de Poca Luz, futuro personaje del mismo autor. Publicada en una revista modosa como *México al Día*, *La Familia Cursi-Lona* es una serie aséptica en la que Bismarck prescinde del estilo populachero que es su fuerte, y aunque el dibujo, suelto y moderno, evita el estilo art-decó de McManus y sus seguidores, el resultado recuerda demasiado a *Bringing Up Father*. Aunque se publica por más de dos años *La Familia Cursi-Lona* es un hito poco memorable en la vida de este autor.

La vena populachera y paródica de Bismarck Mier encuentra su mejor expresión en la serie *Padrinos y Vampiresos* que aparece en *Chamaco Chico* a principios de los años cuarenta. Los pícaros arrabaleros Poca Luz y Huele de Noche, remiten al coyote, los ratones y el chivo de las historietas anteriores, pero en los nuevos personajes las reminiscencias disneyanas han desaparecido. En cambio, conservan de sus antecesores el profuso empleo del caló y la proclividad por la esgrima verbal, reforzados aquí por rostros, actitudes, vestimentas y apodos definitivamente barriobajeros.

El tuerto y hocicón Poca Luz y su inseparable carnal Huele de Noche tienen antecedentes en la fauna urbana de los cómics de los años veinte, pero el tratamiento que les da Bismarck es radicalmente distinto: Chema, Chupamirto y sus semejantes eran peladitos para lectores clasemedieros; curiosidades del folclor citadino, que resultaban chistosos por su inferioridad y barbajanería. A diferencia de los diarios y suplementos, los pepines van dirigidos a un público popular y en ellos los héroes de barriada ya no pueden ser observados desde arriba. En los nuevos moneros como Bismarck, Araiza y Vargas, el punto de vista entomológico de la primera generación de historietistas es sustituido por una mirada fraternal y sus creaturas son personajes y no simples estereotipos. Además, los protagonistas de *Padrinos y Vampiresos* son dinámicos, y conforme cambian los usos y costumbres populares mudan también los modos y modas de Poca Luz y Huele de Noche.

Precariedad económica no es sinónimo de pobreza verbal e indumentaria. Suponer que los "humildes", en afán de congruencia, deben cultivar el andrajo y la media lengua, es ingenuidad clasista. Todo lo contrario, la barriada proletaria se da sus lujos: el caló arrabalero es habla hamponesca y clandestina, pero también signo de identidad y suntuoso derroche verbal a precio módico. Su complemento es el tacuche dominguero, el traje de luces que sustituye la grisura cotidiana de la ropa de faena. Salvo en la miseria extrema, el pobre se "adorna", se "da su taco", y la evolución de sus hablares y vestires es parte esencial de la cultura popular.

Bismarck Mier es un afanoso cronista de los usos arrabaleros. Sus personajes

B. Mier, *Padrinos y Vampiresos*, CHAMACO CHICO, 1747, 6/4/1941.

El propio Tin-Tán se apersona en *Padrinos y Vampiresos* para ilustrar en la "tatacha" al Poca Luz.

siempre son vulgares —"muy broza"—, pero adoptan sucesivamente la imagen del "peladito", el "cinturita" o el "tarzán", y a principios de los cuarenta se transforman en "pachucos".

Un día el Poca Luz decide ataviarse con un holgado pantalón sostenido por los tirantes a la altura del sobaco, chaqueta hasta las rodillas, camisa estampada, gran corbata de moño y sombrero de ala ancha con vistosa pluma de pavorreal. Se engomina el pelo para construir un enhiesto copete y una cola de pato y cambia las "vordas" de su anterior "calcetín" por la "tatacha" del "pachuco". Al poco tiempo la serie abandona el título inicial para llamarse *Los Pochos*, y Bismarck le da vuelo al *slang* fronterizo aprendido, sin duda, en sus años californianos.

> Poca Luz: A "veraniar", "carnal"... ¿Crees que ya "apaño" tu "calcetín" con harto estilacho?
>
> Pachuco: "Avestruces" Se te "trampan" algunas "vordas"... "¿Sábanas?"... Si te das un "raun" por "el-ei" te pones "redil"... Pero "ahí se babea" poco a poco.
>
> Poca Luz: ¡"Suavena"!... Vete a darle al "camello" o se te "arranca" con mi ahijao. "Menda" va a "rolar" un "ratón", porque está muy "tallarín".

La introducción del pochismo en la serie de Bismarck, coincide exactamente con el arribo a México y el debut cinematográfico de Germán Valdés, excelente comediante y proverbial pachuco, cuya trayectoria profesional tendrá más de un punto de coincidencia con la del monero. La gacetilla que publicita la llegada del actor, podría ser la presentación del renovado Poca Luz.

> Un individuo de facha estrafalaria, vestido al más puro estilo de... Los Ángeles y mascando un idioma que él llama "tatacha"... Llevaba un traje azul... con pantalones amplísimos y un saco... hasta las rodillas. La cadena del reloj le llegaba un poco más abajo, como a la altura del dedo gordo del pie...
>
> Dio su nombre el "pachuco": "Me llamo Tin-Tán... carnal. Ando rolando en busca de una chantre, ¿ves? ¿Aquí puede uno trampar la oreja, ése?"

—LA MARCA DEL ZORRILLO

B. Mier, *La Marca del Zorrillo*, CHAMACO CHICO, 1970, 1/10/1941.

Ya definitivamente apachucados, los héroes de Bismarck se dedican al pastiche. El primero es a costa de la parodiable y parodiada *La Marca del Zorro* y la siguen los cuentos de *Las Mil y una Noches*.

Como Tin-Tán, Cantinflas y otros comediantes cinematográficos, los protagonistas de *Los Pochos* aprovechan sus caracterizaciones básicas para representar parodias de películas o de personajes famosos. Cuando se estrena en México la segunda versión de *La Marca del Zorro*, dirigida por Fred Niblo en 1940, Bismarck Mier realiza una serie fársica y llena de anacronismos en la que el Poca Luz se interpreta a sí mismo en el papel de un pachuco que personifica a Tyrone Power, quien en la película encarnaba a Don Diego Vega y a su *alter ego* enmascarado y justiciero. Por si fuera poco el divino tuerto, desatado en su travestismo, representa también el papel de doña Catalina. El Huele de Noche tiene que conformarse con personificar a don Carlos, con barba y terno taurino.

La serie, titulada *La Marca del Zorrillo*, es la primera de una secuela de parodias,

B. Mier, *La Marca del Zorrillo*, CHAMACO CHICO, 1951, 12/9/1944.

B. Mier, *La Marca del Zorrillo*, CHAMACO CHICO, 1970, 1/10/1944

muchas de ellas cinematográficas: en 1947 Jaime Salvador dirige al comediante y bailarín Adalberto Martínez Resortes en la película *El Nieto del Zorro*, y en 1950 Tin-Tán y su "carnal" Marcelo remedan a Poca Luz y Huele de Noche en una versión fílmica, dirigida por Gilberto Martínez Solares, que, al igual que la historieta, se llama *La Marca del Zorrillo*.

Ya enrachado en el pastiche Bismarck Mier realiza poco después una serie de episodios titulados *Cuentos Clásicos*, en la que el Poca y el Huele reinciden en el travestismo. Este periodo, fársico y apachucado, es el más logrado y personal de la obra del dibujante, quien en esos años tiene como colaborador a Carlos Vigil.

Cuando *Chamaco* comienza a volverse rosa y se inicia la diáspora de humoristas, termina la mejor época de Bismarck Mier. El dibujante se traslada a las revistas infantiles *Colorín* y *Mexicolor*, editadas por Publicaciones Herrerías desde 1952, donde ilustra guiones de Carmen H. Corzo basados en cuentos infantiles. Los argumentos son ingenuos. *El Sastrecillo Valiente*, *Los Tres Pelos del Diablo*, etcétera, y las

B. Mier, *Cuentos Clásicos*, CHAMACO 1970, 1/10/1944

B. Mier y C. Corzo, *El Sastrecillo Valiente*, COLORIN, 29, 6/1953.

En las historietas infantiles que ilustra en los cincuentas, Bismarck no puede soltarse el pelo y apenas se le reconoce.

Hasta donde sabemos, la promesa de este anuncio no se hizo realidad y el Poca Luz no pudo ponerse al día en decires, vestires y bailares pues su creador murió en 1962.

adaptaciones, lineales, apenas le dejan margen al dibujante para introducir algunos anacronismos y tipos populares mexicanos, que le dan a las historias un leve tono paródico. Sin embargo, el ex colaborador de Walt Disney e introductor en México de francos remedos de la estética disneyana, como el ratón Pirión, mantiene su estilo gráfico de madurez desarrollado en *Padrinos y Vampiresos*, dentro de revistas que copian desaforadamente la fauna humanizada y los modelos de dibujo infantil impuestos por la historieta norteamericana. Paradójicamente el "pocho" Bismarck Mier resulta el más nacionalista de los moneros de *Colorín* y *Mexicolor*.

A mediados de 1955 la editorial Litomar que desde principios de la década publicaba en fascículos las historietas de algunos moneros emigrados de *Chamaco*, como Bolaños y Bassoco, anuncia la reaparición de Bismarck con una historieta protagonizada por el divino tuerto. Sin embargo, hasta donde sabemos, Poca Luz no llega a tener revista propia, pues el proyecto se frustra y el dibujante muere en 1962.

Abel Quezada es introductor de un nuevo lenguaje pictográfico: el cartón historietado y rollero, que retomado y desarrollado por Rius origina el corto verano del cómic didáctico-político a la mexicana. Pero detrás del prestigiado cartonista —también portadista y pintor de caballete— hay una brillante carrera de monero cortada en la flor de la edad.

Iniciado profesionalmente en los pepines, Quezada deserta de la historieta llevándose una técnica narrativa que, aplicada al comentario gráfico editorial, da lugar a un original cartón discursivo de viñetas múltiples y secuenciadas, que fusiona ensayo literario, caricatura y cómic. Con este hallazgo el cartón político sale ganando, pero la historieta pierde un extraordinario narrador cuyos personajes: Máximo Tops, la Mula Maicera y Rayo Veloz, se dan el "quién vive" con los mejores de su época.

Más adelante nos ocuparemos de los cartones de este autor y de su influencia en la generación de caricaturistas e historietistas surgida en los años sesenta. Por el momento, nos interesa el Quezada monero de los años treinta y de los cuarenta.

Nacido en 1920 en la industriosa ciudad de Monterrey e hijo de un contratista de obras, Abel Quezada parecía destinado a ser constructor y previsible miembro de la añeja y prestigiosa clase empresarial regiomontana. Pero aunque efectivamente estudia algo de ingeniería y de comercio y administración, y no es del todo renuente a las aventuras empresariales, su vocación infantil y definitiva es el dibujo periodístico.

En la segunda mitad de los años treinta el joven Quezada llega a la ciudad de México y, sin más experiencia en el dibujo que sus trabajos escolares, se incorpora como monero a los recién fundados pepines con historietas como *Ídolo Rojo* y *Primo Becerra*. La primera serie estable que le conocemos es *Máximo Tops* (*Chamaco Chico* 1939), ambientada en el oeste norteamericano de principios de siglo. El protagonista principal, que le da nombre a la historieta, es un antihéroe humorístico forzado por las circunstancias a desempeñar papeles bizarros, de los que sale bien librado más por su ingenio que por su valentía y, sobre todo, gracias a la ayuda

Los monitos de un hombre verde

...Siendo yo niño seguía con sumo cuidado tu historieta Máximo Tops e incluso hacía copias de tus dibujos... Quiero dejar constancia de esto para que lo anoten los historiadores del arte.

José Luis Cuevas

Abel Quezada ha probado sucesivamente las mieles de la historieta, el cartón editorial y la pintura de caballete, pero la impronta del primer amor marca toda su obra.

R. Naranjo, en *La Caricatura en sus...* 1983.

Quezada por Naranjo

de sus inseparables compañeros: el fornido y malencarado ex boxeador Butch y un joven vaquero rubio y chapeado, llamado Mula Maicera.

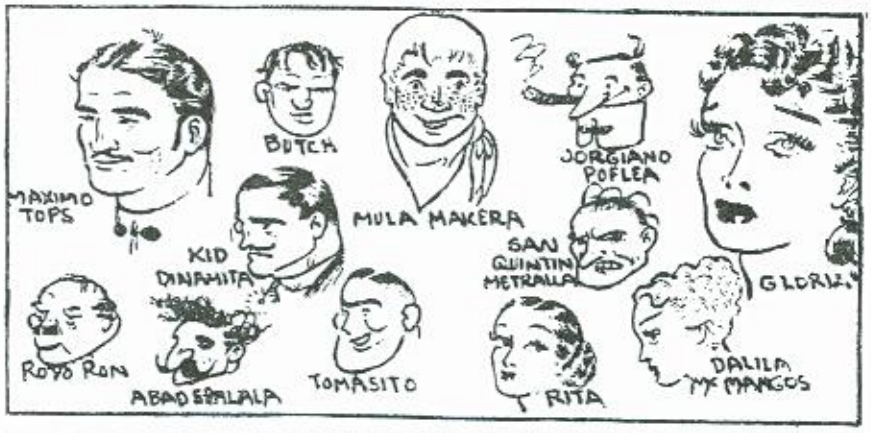
En las primeras aventuras Máximo es pugilista, y asesorado por Butch se enfrenta al temible Zambomba en episodios que respetan la ambientación del viejo oeste. Pero pronto los personajes muestran dotes crononáuticas y la intriga se traslada libremente por el espacio y el tiempo. En otro episodio, Máximo es torero y compite con el matador patizambo Armella, quien le hace una gran faena al toro Precandidato; más tarde es luchador y se enfrenta al rudo Antropopiteco Sánchez; y en un pastiche de Dumas, Máximo y sus amigos, transformados en los tres mosqueteros, se enfrentan a las intrigas de un improbable Richelieu que se comunica por radio y adorna su capa con la suástica nazi.

En esta serie, Quezada va encontrando paulatinamente su estilo: el dibujo —al principio detallista— pronto se simplifica ganando fuerza y expresividad; la línea argumental rompe rápidamente con las limitaciones espaciotemporales y explora toda clase de ambientes y situaciones; el humor, de inicio paródico, explora el tratamiento fársico de los géneros de moda: historias de vaqueros, heroísmo deportivo, aventuras de capa y espada. Hay, también, una extraña predilección por la jitanjáfora ¡Berriaw!, que don Abel emplea indistintamente para todo tipo de gritos, crujidos y explosiones. Salvo algunos anacronismos, no se encuentra en *Máximo Tops* el localismo y el habla coloquial tan caros a sus compañeros de oficio.

La serie tiene buena acogida y en poco

A. Quezada, en *El Mejor de los Mundos...* 1963.

LA MULA MAICERA



A. Quezada, CHAMACO, circa 1936.

Uno de los primeros trabajos de Quezada.

A. Quezada, *Máximo Tops*, CHAMACO CHICO, circa 1938.

En la misma serie, el hombre verde pasa de la aventura risueña a la parodia deportiva, para luego botanearse del folletín.

Con los años, el gusto por el rollo-cómic, devendrá estilo renovador y personal.

tiempo se transforma en uno de los pilares de *Chamaco Chico*. Pero al joven Abel lo llama el norte, y en 1943 deja la capital para marchar a Tamaulipas, para atender el rancho La Esperanza. Al parecer esto rompe su relación con Publicaciones Herrerías, mas no acaba con su afición por el dibujo, pues en 1944 sus trabajos comienzan a aparecer de nuevo, pero ahora en la revista *Pinocho* del Coronel García Valseca. Si en la ciudad de México Quezada había dibujado una historieta con personajes del oeste, a orillas del río Guayalejo realiza dos series de ambiente urbano: *Los Tarzanes* y *Los Mariachis*. La primera se inscribe en la línea de "cinturitas" y "pachucos" inaugurada por *Los Pochos* de Bismarck Mier. La segunda es una parodia del amor romántico y sus expresiones más "sublimes", protagonizada por el atrabancado Pifas Falfurrias y por Don Melecio, calavera crónico y atildado conquistador.

En años de romanticismo exacerbado, como los cuarenta, y en el territorio privilegiado de la exaltación sentimental que son los pepines, la sátira quezadiana a la cursilería es casi una afrenta. En *Los Mariachis* no se deja títere con cabeza: "escuelas del amor", que instruyen a futuros conquistadores en el arte de la plática arrobadora, inspirados trovadores yucatecos y, en la última viñeta de cada episodio, fragmentos selectos del romancero amoroso, citas del músico-poeta Agustín Lara y un concurrido "certamen para seleccionar la canción más cursi de la temporada". Quezada comparte las páginas de *Pinocho* con series como la fotonovela *Sin Rumbo*, en cuyos melifluos globos José G. Cruz indica hasta los suspiros de los muy suspirantes personajes, de modo que la parodia de don Abel resulta excepcionalmente oportuna.

La colaboración con García Valseca lleva a Quezada a las páginas del diario *Esto*, donde publica tiras conclusivas tituladas, primero, *Cuando usted se Divierte* y después *Apuntes*, protagonizadas por el Señor Pérez, una autocaricatura del dibujante. En este diario aparece también su primera serie de cartones titulada *Murales*, dispuestos en formato vertical ocupando dos columnas completas.

Los *Murales* son breves comentarios críticos de actualidad, cuyo hilo conductor es un texto con dos o más viñetas intercaladas, casi siempre con diálogos en globos.

A diferencia de las tiras, aquí la secuencia de las viñetas no admite una lectura narrativa, pero en contraste con el cartón tradicional o con el artículo ilustrado, en los *Murales* la idea se desarrolla a través de un estrecho montaje entre textos e imágenes, dispuestos de manera sucesiva.

Hay claros antecedentes de este lenguaje en los cartones analíticos de viñetas múltiples, frecuentes en la caricatura decimonónica, y en nuestro siglo muchos dibujantes recurren ocasionalmente a soluciones semejantes. Pero Quezada no se limita a coquetear con esta forma de expresión, se compromete con ella, haciendo del cartón rollero e historietado su estilo y lenguaje personal.

Desde 1945 los inconfundibles cartones de Quezada inundan las publicaciones: aparecen en revistas políticas como *Don Timorato*, *Presente*, y *El Apretado* y también en diarios como *Ovaciones* y *Cine Mundial*. En 1950 el dibujante inicia una larga colaboración con la Cooperativa Excélsior, realizando cartones editoriales, primero para *Últimas Noticias* y después para el matutino de la empresa. La vinculación dura más de un cuarto de siglo y se rompe en 1976 con motivo de la renuncia forzada del director Julio Scherer y de sus más allegados colaboradores. En 1978 Quezada regresa al comentario gráfico editorial en el cotidiano *Novedades*. De su producción como cartonista dan fe las amarillentas páginas de los periódicos viejos, pero también algunas recopilaciones en libros: *Cartones de Abel Quezada* (1958), *El mejor de los mundos imposibles* (1963, edición en inglés, 1973 edición española), *El mexicano y otros problemas* (1976), *Nosotros los hombres verdes* (1985).

A. Quezada, *Los Mariachis*, PINOCHO, circa 1941.

Un agradecible choteo a la cursilería.

A. Quezada, *Cuando Usted se Divierte*, ESTO, 6/7/1945.

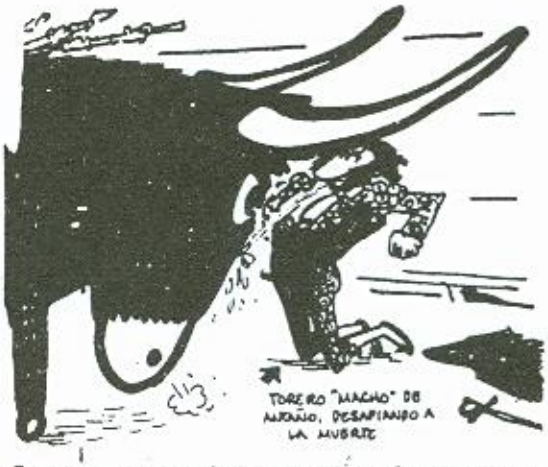
El sufrido señor Pérez, autocaricatura del dibujante.

★ ABEL QUEZADA ★ Y SUS ★ HISTORIAS ★

CORTESIA DE CINE MUNDIAL

A. Quezada, LA VIDA EN BROMA, 7, 1/7/1956.

SERÁ QUE LOS TOROS HAN CAMBIADO DE CARÁCTER O SERÁ QUE NOS ESTABAN ENGAÑANDO... EL CASO ES QUE, ANTES, PARA SER TORERO, SE NECESITABA, PRIMERO, SER "MUY MACHO".- LOS TOROS SOLÍAN MATAR A LA GENTE... SABE USTED...



PERO AHORA LAS "FIGURAS" SON BETTY FORD, JUANITA APARICIO Y LA EXOTICA "SATIRA", QUIEN YA DEBUTÓ EN LOS RUEDOS CON GRAN ÉXITO ¿SERÁ QUE LOS TOROS YA NO CUERNAN?...

SATIRA DECLARÓ QUE, EN REALIDAD, DONDE CORRÍA VERDADERO PELIGRO ERA EN EL TEATRO, (LAS PULMONÍAS SON TERRIBLES) PERO, ¿EN LOS TOROS? ¡BAH! — ESO ES CUENTO DE NIÑOS (O DE NIÑAS)

Más que simples comentarios de ocasión, los cartones de Quezada dan fe de una peculiar manera de contemplar el mundo.

El Diablo Dijo no... Por ABEL QUEZADA

A. Quezada, ULTIMAS NOTICIAS DE EXCELSIOR, 9/8/1956.

EN CHIHUAHUA, SE ACABA DE DAR UN CASO ÚNICO EN LA POLÍTICA NACIONAL.- LA CÁMARA DE DIPUTADOS DE ALLÁ QUE, COMO LA DE AQUÍ, SÓLO TIENE LA OBLIGACIÓN DE LEVANTAR LA MANO, APROBAR PROYECTOS DE LEY Y DECIR **SI, SI,** TUVO LA AUDACIA DE DECIR **NO, NO.**

EL GOBERNADOR SE QUEJÓ DE QUE NI SIQUIERA HABÍAN LEÍDO SUS PROYECTOS DE LEY, PERO LOS DIPUTADOS, CON MUCHO TINO, CONTESTARON: ¿ACASO LEEMOS LOS QUE APROBAMOS?

SE DIRÁ QUE A LOZOYA SÓLO LE QUEDAN UNOS DIAS POR SALIR Y QUE YA EN CHIHUAHUA NO MANDAN NI ÉL NI SOTO MAYNEZ, SINO EL OTRO, Y QUE A ESO OBEDECIÓ EL BELLO GESTO DE LOS DIPUTADOS, PERO NO EMPAÑEMOS SUS MÉRITOS.- HICIERON USO DE SUS DERECHOS DE LEGISLADORES Y ESO, AQUÍ, ES INSÓLITO.

A. Quezada, ULTIMAS NOTICIAS DE EXCELSIOR, 25/8/1956.

DURANTE EL POCO TIEMPO QUE ESTUVO EN MÉXICO EL GRAN DETECTIVE INGLÉS, **SIR GLACIAL OVERLOOK**, ME HACÍA OBSERVACIONES NOTABLES: EN INGLATERRA-ME DECÍA-LOS NOVELISTAS TIENEN, COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN, A LA POLICÍA.

CONAN DOYLE, EDGAR WALLACE, AGATHA CHRISTY Y OTROS... ¿QUÉ HAN HECHO SI NO CANTAR LAS GLORIAS DE **SCOTLAND YARD**?- ¿POR QUÉ NO SE HACE LO MISMO EN MÉXICO?

Y ENTONCES, EL SARGENTO POPOCHAS LE DIJO AL CABO DE GUARDIA: MOFLES EL DESTRIPADOR ESTÁ DETENIDO- ¿LE DAMOS CHICHARRÓN O DEJAMOS QUE LO SUELTE EL JUEZ...?

PERRO INGLÉS PARA AMAMENTAR

NOVELISTA MEXICANO EN ACCIÓN

VI QUE TENÍA RAZÓN Y TRATÉ DE IMITAR A LOS NOVELISTAS INGLESES IDEALIZANDO A NUESTRA POLICÍA - PERO... ¿CÓMO? ¿SI LA POLICÍA INGLESA ES TEMIDA Y RESPETADA EN TODO EL MUNDO?

CONFIESO MI FRACASO.- LA POLICÍA DE MÉXICO TENDRÁ QUE QUEDARSE COMO ESTÁ - Y NO ESTÁ MUY MAL. QUE DIGAMOS... PUEDE QUE NO SEA RESPETADA PERO, ESO SÍ... **¡MUY TEMIDA!**

A. Quezada, en *Cartones de Abel Quezada*, 1958.

LOS ADMIRADORES DEL CHARRO MEXICANO ESTÁN PREOCUPADOS POR EL FUTURO DE LA CHARRERÍA, YA QUE, EL CINE, HA PUESTO AL CHARRO A LA ALTURA DEL MARIACHI.

SÍ... MATÍAS ES CHARRO AUTÉNTICO, PERO TIENE UNA HISTORIA DESGARRADORA... TE LA CONTARÉ.

ENTRÉGALE JUNOS DEL MAL... - VIVA JALIS

SOY MUY MACHO

ESTUDIOS CHURROBUSCO

MATÍAS NACIÓ ENTRE CABALLOS.- SU PADRE CHARRO. SU MADRE CHARRA Y MUCHOS OTROS CHARROS ENTRE SUS AMISTADES.- DESDE NIÑO LE GUSTÓ EL CINE (NO OBSTANTE SER TAN MACHO COMO POCOS).

MI CARRERA CINEMATOGRÁFICA SERÁ UN ÉXITO.

MATANDO A OTROS NIÑOS DE SU MISMA EDAD.

PERO YA EN PLAN DE ARTISTA DE CINE, LO ÚNICO QUE HA LOGRADO HA SIDO "DOBLAR" AL MUCHACHO, QUE LA HACE DE CHARRO AUNQUE NO SABE MONTAR, PUES EL MUCHACHO ES MARIACHI ELEVADO AL ESTRELLATO.

AHORA QUE TE TIRE Y TE PATÉE EL CABALLO, PUES A MÍ ME PUEDE ARRUINAR EL MAQUILLAJE.

CONTINÚA

A. Quezada, en *Nuestros Los Hombres Verdes*, 1985.

Quizá por su formación monera, Quezada introduce en sus cartones personajes reiterados. Algunos son memorables.

Los apoyadores II

EN EL MEXICANÍSIMO ARTE DE APOYAR LO QUE DICEN LOS POLÍTICOS IMPORTANTES, LO QUE CUENTA ES, SEGÚN DON **GASTÓN BILLETES**, LA VELOCIDAD.

EL ADMIRABLE SEÑOR BILLETES AÚN RECUERDA LOS PRINCIPIOS DE SU CARRERA COMO APOYADOR, CUANDO IBA MUY DE MAÑANA A LA CASA DEL APOYADO.-

AHÍ ESPERABA A QUE EL SEÑOR SALIERA, DESPUÉS DE DESAYUNAR, RUMBO A SU OFICINA.- ENTONCES DON GASTÓN LE BRINDABA SU APOYO INCONDICIONAL.

EN AQUELLOS TIEMPOS LOS ÚNICOS QUE APOYABAN (LEVANTANDO EL DEDO) ERAN LOS DIPUTADOS.-DON GASTÓN FUE EL PRIMER PRIVADO CON INICIATIVA QUE INTUYÓ HACER LO MISMO, POR ESO PROSPERÓ

YA SE ME CANSÓ EL BRAZO, MELITÓN.

Y AHORA, SIGUIENDO EL SABIO EJEMPLO DEL PRÓCER, LA INICIATIVA PRIVADA APOYA DESENFRENADAMENTE.

Los apoyadores III

ANTES- HA DICHO EL PRECLARO DON **GASTÓN BILLETES**- LOS ÚNICOS QUE HACÍAN CARRERA COMO APOYADORES ERAN LOS POLÍTICOS.- LA POLÍTICA CONSISTÍA EN UNA CADENA DE APOYOS DE ABAJO A ARRIBA.

EL ASISTENTE APOYABA LO QUE HACÍA EL CORONEL, EL CORONEL APOYABA AL GENERAL, EL GENERAL AL MINISTRO Y EL MINISTRO, Y TODOS, AL MERO MERO.

ESE ES EL CAMINO DE LA SABIDURÍA.

ES DECIR, LOS ÚNICOS QUE VIVÍAN DEL APOYO ERAN ELLOS, LOS POLÍTICOS.-CUANDO DON GASTÓN DESCUBRIÓ EL ARTE DE APOYAR DESDE EL SECTOR PRIVADO, UN MUNDO NUEVO Y MARAVILLOSO SE REVELÓ.

Y SE RIFARON ENTRE SÍ LAS SECRETARÍAS: HACIENDA PARA SER APOYADA POR LA CONCAMÍN, LA SIC POR LA CANACINTRA Y ASÍ...

POBRE JUAN: LE TOCÓ APOYAR AL DEPARTAMENTO AGRARIO.

Y HAN TENIDO TAN BUEN ÉXITO QUE YA LOS POLÍTICOS NO SABEN NI QUE APOYAR.

A Quezada, en Carrera de Abel Quezada, 1958.

Alejado del cómic por casi diez años, Quezada retoma el género en 1954 lanzando nuevos episodios de uno de sus antiguos personajes y realizando una serie original. El reanimado es la Mula Maicera, que regresa con una historieta propia de formato pequeño, a color y con treinta y seis páginas, impresa por Editorial Jacaranda. El protagonista aún es güero, pecoso e ingenuo, pero ya no comparte la serie con Máximo Tops y Butch; la ciudad de México sustituye al viejo oeste como escenario de las aventuras y la Mula ha dejado la heroica profesión de vaquero por el modesto oficio de sastre. Persiste, por sobre todo, la fijación de Quezada por la jitanjáfora ¡Berriaw!

Trasvasada al México contemporáneo, la serie abandona las parodias de su primera época para incursionar en la sátira de costumbres. Recupera, sin embargo, personajes caros a Quezada desde el tiempo de los pepines, como el zotaco Cosquillas, promotor de box que había aparecido en 1939, y Darling, aristocrático conquistador que recuerda a Don Melecio, protagonista de *Los Mariachis*. Hay también personajes nuevos como Che Papusa, vividor y oportunista, y la bella y estirada Pamela Pit, amor imposible de la Mula.

A. Quezada, en *El Mejor de los Mundos...*, 1973.

ENVUELTA EN UNA NUBE DE POLVO, SE DISTINGUE APENAS LA SILUETA DE SOLOVINO:– ES SOLOVINO UN PERRO DE COLOR CAMIÓN, VAGO DE OFICIO, CALLEJERO SIN DESTINO QUE VA POR EL AMARGO ARRABAL BUSCANDO EL ALEGRE RABO DE ALGÚN PERRO AMIGO...

SOLOVINO HA PERDIDO EL BRILLO DE SUS OJOS. ESTÁ PREOCUPADO. SU FUTURO ES INCIERTO.

LA VIDA EN EL BARRIO YA NO ES LA MISMA PARA LOS PERROS.– ANTES TROTABAN ALEGREMENTE POR LAS CALLES.– EN LA MAÑANA POR LOS RUMBOS DEL MERCADO POPULAR, A LAS DOCE EN LA CARNICERÍA Y POR LA NOCHE EN LOS CAFETINES DEL RUMBO EN BUSCA DE UN MAL PAN...

PERO EL ALCALDE DE LA CIUDAD CONSTRUYÓ EL VIADUCTO CORTANDO EN DOS AL ARRABAL. Y HOY ESE VIADUCTO ES EL PUNTO FINAL A LA VIDA DE LOS PERROS CALLEJEROS...

EN EL VIADUCTO FUE PERDIENDO SOLOVINO A TODOS SUS AMIGOS: PRIMERO FUE EL "TUERCAS", LUEGO EL "PINTO", Y ASÍ... PERO ÉSTA ES UNA HISTORIA TRISTE – Y SE LA QUIERO CONTAR...

PARA SOLOVINO Y SUS AMIGOS LA VIDA EN EL BARRIO NO ERA "VIDA DE PERROS".– ¡CUÁNTAS VECES ALCANZARON UN HUESO DEL BANQUETE EN LAS FRECUENTES FIESTAS QUE CELEBRABAN LOS VECINOS!–Y EL AMOR... ¡AH!, ¡EL AMOR!– EL "MANCHAS" ERA EL MÁS ENAMORADO...

PERO EL OTRO DÍA, EN LA PEQUEÑA BANQUETA QUE DIVIDE EL VIADUCTO, ESTABA UN PERRO CON OJOS DE ANGUSTIA: ERA PRECISAMENTE EL "MANCHAS".

SUCEDIÓ QUE, EL DOMINGO PASADO, A LA HORA DEL CREPÚSCULO, EL "MANCHAS" SE LANZÓ A UNA CONQUISTA ESTANDO EL VIADUCTO DE POR MEDIO.– PERO A ESA HORA LOS AUTOMOVILISTAS REGRESAN DEL CAMPO, CANSADOS, CON PRISA Y DE MAL HUMOR...

EL ENAMORADO CAN CRUZÓ A SALTOS Y EMPELLONES LA MITAD DEL CAMINO, PERO AHÍ QUEDÓ, JUNTO AL ALAMBRADO, CON UN SUSTO Y UNA ANSIEDAD POR EL AMOR PERDIDO...

SOLOVINO Y SUS AMIGOS

LUGAR DONDE QUEDÓ EL "MANCHAS"

PERRITA QUE CAUSÓ ESTE DRAMA.

AHORA SOLOVINO Y LOS SUYOS NO SABEN CÓMO RESCATAR A SU COMPAÑERO.– MUEVEN EL RABO PARA ANIMARLO, PERO NO PUEDEN LLAMAR A LA POLICÍA, PUES LOS POLICÍAS NO SABEN LADRAR...

Pese a la condición efímera del comentario periodístico, logra piezas que no pierden actualidad.

Enamorado de una joven de sociedad que "por pobre lo desprecia", el aprendiz de sastre arrastra la cobija hasta lo indecible. Entre otros desfiguros escucha las canciones de Fernando Fernández, lee a Pita Amor y a Rosario Sansores y se emociona hasta el moqueo con radionovelas como ésta:

—¡Duquesa! ¡Duquesa!
—Dime, Jaime querido... Te escucho.
—Tenemos que fugarnos esta noche, Duquesa... Nada puede calmar la pasión que me domina.
—Yo también te adoro, Jaime, aunque seas tan sólo el chofer...

En esta serie Quezada retoma los temas de sus cartones y arremete contra los excesos

LLANTO EN LAS SOMBRAS

SI USTED ACOSTUMBRA **LLORAR** EN EL CINE, ALGO TENDRÁ QUE APRENDER DE LA CONMOVEDORA HISTORIA DE MAMÁ EDUVIGES, LA MUJER QUE MÁS LÁGRIMAS HA VERTIDO POR LA CINTA DE PLATA...

MAMÁ JAMÁS PERDIÓ UNA OPORTUNIDAD DE LLORAR CON UNA PELÍCULA SENTIMENTAL...

LLORÓ CON MARY PICKFORD, CON LON CHANEY, CON BETTE DAVIS. Y SIGUIÓ LLORANDO CON LIBERTAD LAMARQUE Y CARLOS GARDEL. ÚLTIMAMENTE LLORABA HASTA EN LAS PELÍCULAS DEL OESTE Y FUE ENTONCES CUANDO NOTAMOS EN ELLA UN CURIOSO FENÓMENO...

PERO MAMÁ EDUVIGES NO SE PREOCUPÓ POR ESTO, SINO AL CONTRARIO: PODÍA ENTRAR A LOS CINES DE LA VECINDAD POR LA MITAD DEL PRECIO, Y NUNCA TUVO DIFICULTADES PARA ENCONTRAR UN LUGAR DEBIDO A SU CÓMODO TAMAÑO...

PASÓ EL TIEMPO Y MAMÁ EDUVIGES SIGUIÓ CONCURRIENDO A LAS SALAS CINEMATOGRÁFICAS QUE EXHIBÍAN PELÍCULAS DE MUCHO LLANTO Y POCA ACCIÓN... A MEDIDA QUE LLORABA, SE HACÍA MÁS Y MÁS PEQUEÑA...

PERO EL SUFRIMIENTO ERA SU ÚNICO PLACER; LUEGO LLORABA HASTA EN LOS "NÚMEROS CORTOS".

Y SIGUIÓ ACENTUÁNDOSE SU PEQUEÑEZ; INTERVINIERON LOS MÉDICOS Y OPINARON QUE MAMÁ ERA VÍCTIMA DE UNA ACELERADA DESHIDRATACIÓN POR DERRAMAR TANTAS LÁGRIMAS. – ELLA NO HIZO CASO Y SE FUE AL CINE...

FINALMENTE LAS EMPRESAS NO LE COBRARON NADA POR ENTRAR Y SE PUSO TAN FELIZ QUE MURIÓ DE GOZO...

LA ENTERRAMOS EN UNA CAJA DE CERILLOS; ¡SE VEÍA MUY HERMOSA! – AHORA RECUERDO QUE, ANTE SU GALERÍA DE ARTISTAS DE CINE, NOS DIJO SUS ÚLTIMAS PALABRAS: "NO LLOREN POR MÍ, YA ME LLORÉ YO SOLA..."

A.B.C. EN LATINOAMÉRICA

SÍNTESIS DE LA POLÍTICA MILITARISTA EN LATINOAMÉRICA.

1

EN EL PAÍS "A" EL GENERALÍSIMO "B" ES UN DICTADOR.

2

EL CORONEL "C" SE REBELA; EL PUEBLO LO APOYA.

3

TRIUNFA LA REVOLUCIÓN.

4

EL DICTADOR "B" HUYE CON TODO EL DINERO.

5

EL PUEBLO QUEDA ARRUINADO; HAY QUE EMPEZAR OTRA VEZ.

6

EL CORONEL "C" PROMETE ELECCIONES Y PROGRESO.

7

LOS **E.U.A.** LO RECONOCEN.

El aterrador pesimismo del hombre verde.

A. Quezada, en *El Mejor de los Mundos...*, 1973.

románticos, la cursilería, las poses de la "gente bien" y el machismo de cantina.

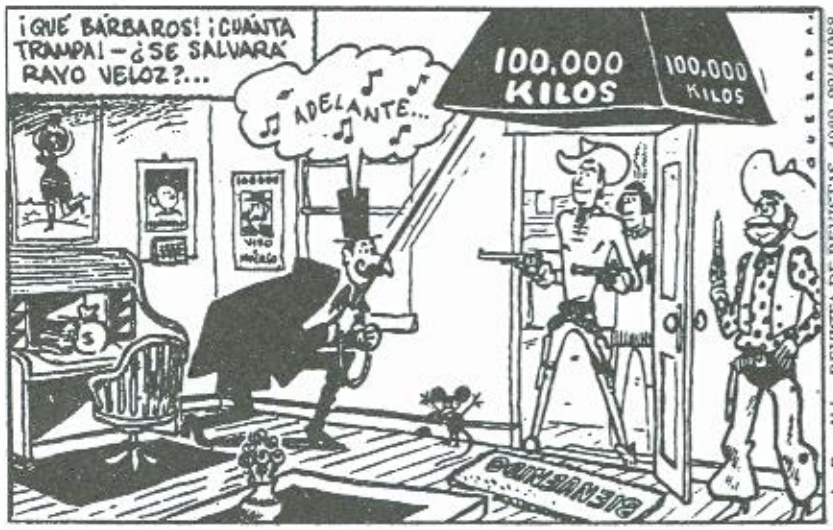
Los escenarios del oeste norteamericano y el humor paródico del viejo *Máximo Tops* se transfieren a una nueva historieta titulada *Rayo Veloz*, publicada en 1954 en forma de tiras en el diario *Novedades*.

En un país conformado mayoritariamente por indios y mestizos, el *western* debiera ser un género cuando menos incómodo, pues por lo general los mexicanos somos los malos de la película o de la historieta. Esto no ha impedido su exitosa difusión, pero hace particularmente gratificante su parodia. La pareja formada por *The Lone Ranger* y su socio menor el indio Tonto —que es a los prietos lo que el dúo de Mandrake y Lotario deben ser a los más morenos— inspira a Quezada su *western* burlesco. *Rayo Veloz* no usa máscara ni grita "¡Hi-yo, Silver, away!" —si acaso "¡Berriaw!"—, pero tiene un colaborador emplumado que responde al nombre de Pata de Hacha y cuyo léxico se reduce a la interjección "¡jouk!". El villano se llama Pompeyo Po y Po y la novia —obviamente de Rayo— es la frágil y enrulada Perla Lee.

La nariz ganchuda y prominente, el bigote de guías retorcidas, el traje negro, el sombrero de copa y el eterno puro, hacen de Pompeyo Po y Po el arquetipo de todos los malvados que en el oeste han sido. Su imagen y actitudes remiten a los villanos de seriales cinematográficos, y más aún al rufián prototípico de *He done*

A. Quezada, *La Mula Maicera*, RAYO VELOZ PRESENTA, 3, 1954.

En los años cincuenta revisita a su primer amor.



A. Quezada, *Rayo Veloz*, REVISTA DE REVISTAS, 4082, 22/4/1988.

her wrong, espléndida parodia historietil de la "epopeya americana" realizada en 1930 por el dibujante Milt Gross. Perla Lee —inspirada en la actriz Perla White del serial *Los Peligros de Paulina*— es sostén de su anciano padre, y sufre estoicamente el acoso del desalmado Pompeyo, quien los tiene a su merced gracias a la imprescindible hipoteca vencida.

Como es habitual en las historietas mexicanas de humor distanciado, en esta serie aparecen comentarios del autor y letreros aclaratorios de hilarante obviedad, y en alguna ocasión Quezada se dibuja ante el restirador confesando su impotencia para librar al personaje del atolladero en que lo ha metido.

En paralelo con la historieta, Quezada realiza para la incipiente televisión mexicana una serie titulada también *Rayo Veloz* que transmite el canal 4.

A. Quezada, *Rayo Veloz*, REVISTA DE REVISTAS, 4082, 22/4/1988.

Don Abel cierra con broche de oro su carrera historietil con una nueva parodia del *western*.

De todos los protagonistas de *Rayo Veloz*, Pompeyo es el único que sobrevive al fin de la serie; pero sólo para pagar cara su ruindad haciendo el papelazo en las historietas que publicitan a la brillantina Glostora. En estos anuncios el villano de hirsuta cabellera es humillado por el implacable peinado de Horacio. Felizmente, en su nuevo contexto, Pompeyo se gana la simpatía del lector, en demérito del envaselinado galán y de la pringosa sustancia cuyas virtudes pregona.

La Mula Maicera y *Rayo Veloz*, aparecidas a mediados de los años cincuenta, son las últimas historietas de Quezada. En adelante su labor se centrará en los cartones; algunos libros ilustrados: *Imágenes de Japón* (1972) y *4 800 kilómetros a línea* (1972); eventuales trabajos publicitarios, y en los ochenta numerosas portadas para la revista *The New Yorker*. Desde 1984 ha comenzado a mostrar, con un gran éxito de crítica, una meritoria obra de caballete de gusto *naif*, a la que se dedica de tiempo completo después de su despedida del periodismo en 1989.

Modalidad excéntrica del cómic, los cartones de Quezada han aportado personajes memorables como el Charro Matías, de espectacular sombrero-marquesina, y Don Gastón Billetes, cuya sortija nasal es emblema de la nueva burguesía mexicana. Pero aun así es lamentable la prematura interrupción de una obra monera no por cumplida menos promisoria.

El 31 de marzo de 1991, entregado ya el texto de este libro, murió Abel Quezada.

Hacia una estética del tolondrón

Pudo entonces la mierda transformarse en símbolo.

Alfredo López Austin

Durante medio siglo de vida profesional Rafael Araiza ha sido el monero mexicano más desorbitado y excesivo. En este lapso el Che pasa del melodrama y la aventura escapista, a la farsa surreal: de la vecindad rasposa pero entrañable de los años treinta, a la perversa y degenerada modernidad que se inicia en los sesenta; de héroes redimidos del arrabal por la gloria deportiva, a *freaks* desubicados y esquizoides; de caricaturas expresionistas al modo de Chester Gould, a una metáfora visual desaforada y escatológica que se anticipa al *comic underground*; de la moralina populista a la franca amoralidad.

Entre todos sus personajes —que son legión— no faltan héroes positivos como Kanguro Carey y Marcial Venegas, pero los más memorables son malvados al estilo de Bruja Rogers o Carnation Kid y, sobre todo, fenómenos; seres perversos como el Ingenuo Ricardín, verdadero monumento a la inmadurez como ideal de la condición humana.

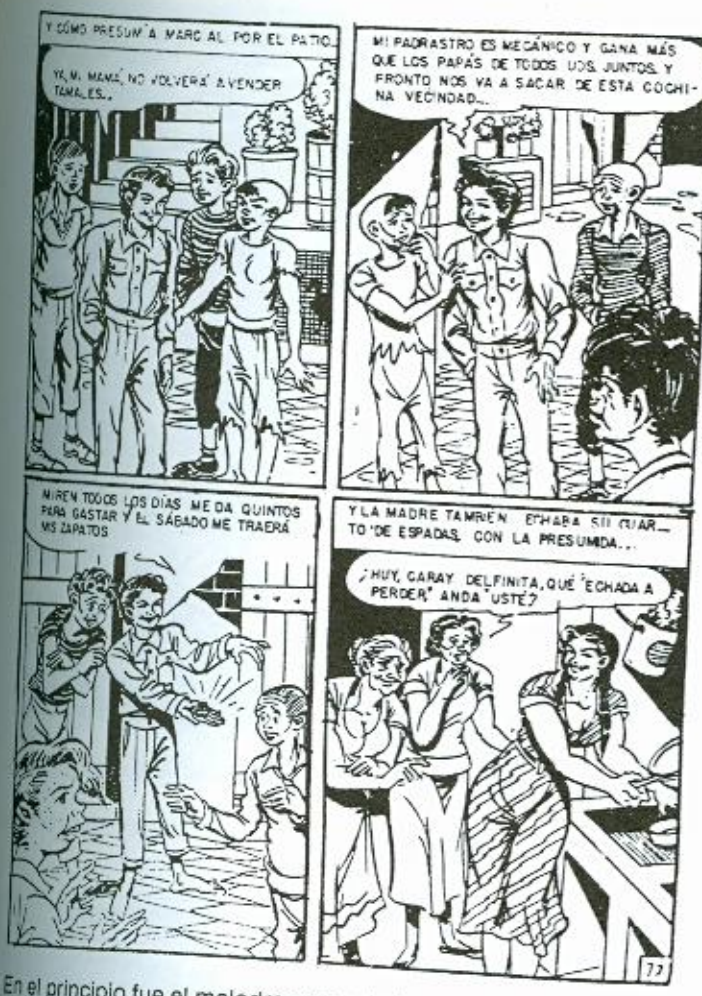
La de Araiza no es obra reflexiva, consciente de sus implicaciones. Es, más bien, testimonio de un modo personal de no entender las cosas; crónica de una desubicación. Releer sus series más importantes es reconstruir un curso que va del melodrama optimista a la sátira paranoica de una realidad amenazante; que empieza proponiendo la redención por la gloria deportiva (o cualquier otra) y termina anunciando que en verdad, no hay salvación sino puro "degenere". Es también una experiencia gozable pues el Che Araiza es monero poderoso, dotado de una excepcional capacidad para plasmar sus fobias y bajas pasiones.

Como casi todos los moneros de su tiempo, Araiza encuentra la vocación leyendo historietas y empieza a dibujar desde pequeño. En Chetumal, donde nace en 1917, devora cómics de los diarios norteamericanos que llegan a Quintana Roo a través de Belice, y colecciona las series nacionales de Acosta, Tilghmann, Audiffred y Neve que publica *El Universal*. Ya en la capital gana sus primeros pesos en los concursos de dibujo organizados por las revistas precursoras *Adelaido* y *Macaco*. En esta última los premios no son dinero en efectivo, sino chocolates y libros de cuentos, pero el director del semanario, Alfonso Macedo, le propone al asiduo concursante trabajar de planta por un sueldo de dos pesos diarios.

Monero de la desmesura, Rafael Araiza hace del exceso gráfico, el mal gusto argumental y la ignominia ideológica, una rigurosa disciplina creativa.

Instalado en la azotea del taller de rotograbado de Isabel la Católica y Cinco de Mayo, donde se imprime *Macaco*, el joven de 17 años produce sus primeras series: *Primo Ternera* y *Botija*, y de fines de 1934 a principios de 1935, llena con sus monitos casi todas las páginas de la revista por módicos doce pesos a la semana.

Cuando Sayrols lanza *Paquín*, el dibujante se incorpora a la nueva publicación, para la que en 1935 realiza los primeros episodios de la serie deportiva *A Batacazo Limpio*. Dos años después se traslada al flamante *Chamaco* donde permanece por más de una década, hasta el fatídico 1948 en que el cotidiano de Publicaciones Herrerías deviene melifluo y los humoristas emigran.



R. Araiza, CURRITO DE ARRABAL, 3, 3/4/1955.

En el principio fue el melodrama arrabalero con redención por la tauromaquia.

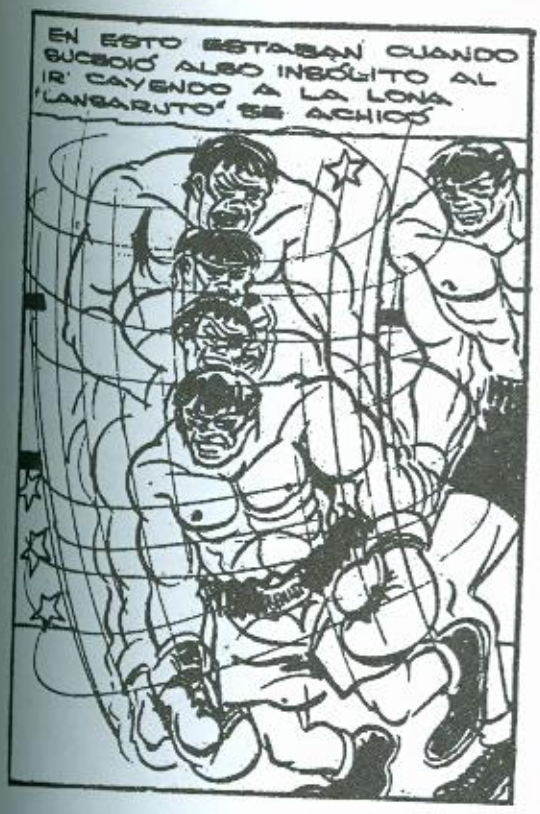
A Batacazo Limpio —iniciada en *Paquín* pero aclimatada en *Chamaco*—, sus derivaciones, *La Bruja Rogers* y *El Ingenuo Ricardín*, y la saga taurina *Currito de Arrabal*, son las historietas donde Araiza forja su estilo, y sus protagonistas —que transitan de *Chamaco* a las publicaciones de José G. Cruz— viven hasta fines de los años cincuenta. *A Batacazo Limpio* reaparece con fascículos propios desde 1952 y *Currito de Arrabal* la sigue en 1955. También en este periodo —en 1954— Araiza comienza a publicar *Papito Frito* en las últimas páginas de la revista *La Pandilla* del mismo editor, y en 1953 realiza para la revista *Figuras* la serie *Éste es mi 'apá*.

Fanático del pugilismo y amamantado en el cómic norteamericano, Araiza hilvana su primera historieta con héroes del encordado que se desempeñan en ambiente yanqui. De la serie *Joe Palooka*, de Ham Fisher (1928), recoge la idea de un protagonista boxeador; de Elzie Crisler Segar y su *Thimble Theater* (1919), adopta el tono paródico y el rostro de algunos personajes, como los apopeyados Bruja Rogers y Bananas; del *Dick Tracy*, de Chester Gould (1931), recibe el gusto por crear villanos que en la deformidad física llevan el estigma moral.

Para Bill Kanguro Carey, protagonista de *A Batacazo Limpio*, la gloria deportiva es el único sentido posible de la existencia. En esta serie la vida es una eterna batalla de técnicos contra rudos; un interminable conflicto maniqueo que culmina en el encordado, cuando el puño alzado del vencedor rubrica el triunfo del bien sobre el mal. Pero a diferencia de los de otras

En la serie que "huele a box" la vida es batalla de rudos contra técnicos en la que triunfa el bien.

Pero tras el esquema maniqueo se asoma la inclinación de Araiza por seres frustrados y perversos, como Bruja Rogers.


EN ESTO ESTABAN CUANDO SUCEDIÓ ALGO INSÓLITO AL IR CAYENDO A LA LONA 'LANGARUTO' SE ACHICÓ

HASTA RECOBRAR EN FORMA POR DEMÁS INEXPLICABLE SU ANTIGUA ESTATURA
¡SE HA VUELTO UN ENANO!
31

CUANDO DEJARON DE "DOCETEARSE" Y DECIRSE FRASES CURSIS, BLONDIE Y LOS SUYOS YA NO ESTABAN AHÍ...
!

¡SE HAN IDO! ¡CÓMO ME ALEGRO! ¡LOS CELOS Y LA ENVIDIA CORROÓAN A BLONDIE!... ¡ESE VEGA CLARAMENTE!...!

EN ESE INSTANTE, KANGURO LA TENÍA EN SUS BRAZOS, ESTRECHANDOLA EN AMOROSO BESO...

CUANDO ALZÓ LA CARA, VIÓ CON HORROR, UN ROSTRO REPULSIVO...
¡BRUJA ROGERS!
!

¡QUE BESA DE UNA VEZ POR TODAS, QUIEN ES LA VERDADERA DUEÑA DE ESTE ENCANTO DE HOMBRE!... ¡QUEDÓ ESCARMENTADA!/ NO VOLVERÁ MÁS!...
¡TÚ, SÓLO TÚ!...¡SERÁS MI DUEÑA!...
812

¿DE QUE HABLAS?...¡ME HAS RECHAZADO CON HORROR!¿QUE TE PASA?/YO NO ME LLAMO BRUJA ROGERS!...
¡APARTATE DE MÍ, ARPÍA!...
BRUJA ROGERS, HABÍA VUELTO A TOMAR, SU FORMA ORIGINAL... EN GRAN BELLEZA, HABÍA DESAHARECIDO, COMO POR ENCANTO, EN FORMA INSTERIOSA...
836

R. Araiza, A BATACAZO LIMPIO, 1953.

R. Araiza, A BATACAZO LIMPIO, 41, 10/11/1953.

R. Araiza, A BATACAZO LIMPIO, 40, 3/11/1953.

El gusto del monero por la deformidad como espectáculo embona a la perfección con la creativa exaltación de la fealdad de que hacen gala los rudos del ring, y pronto la serie comienza a oler también a lucha libre.

R. Araiza, A BATACAZO LIMPIO, 41, 16/11/1953.

R. Araiza, SANTO, 147, 3/12/1953

latitudes, los héroes extrovertidos y peleoneros del cómic mexicano arrastran infaliblemente un pasado melodramático.

Para los jóvenes barriobajeros de nuestro país, el deporte —proverbialmente el box— es la única escapatoria posible de la fábrica o el desempleo, y para mantener la esperanza, necesitan verificar una y otra vez que todos los triunfadores son hijos del arrabal.

Kanguro Carey resultará, entonces, más entrañable si viene de abajo. Y aunque el pugilista se llama Bill Petrolle —suponemos que en homenaje al welter norteamericano Willy Petrolle, apodado Fargo Express— y se mueve en escenarios agringados, Araiza le construye una biografía a la medida de los lectores mexicanos:

Papá Petrolle —obrero melómano al que una máquina segara tres dedos de la mano derecha y con ellos la vocación de violinista— quiere que su hijo Bill sea un nuevo Paganini, y a costa de miserias familiares le paga los estudios. Pero como su hermana menor está a punto de suicidarse porque los galanes la humillan cuando llega a las fiestas vestida de modesto percal, el futuro concertista destripa la costosa carrera y cambia el violín por los más redituables guantes de box.

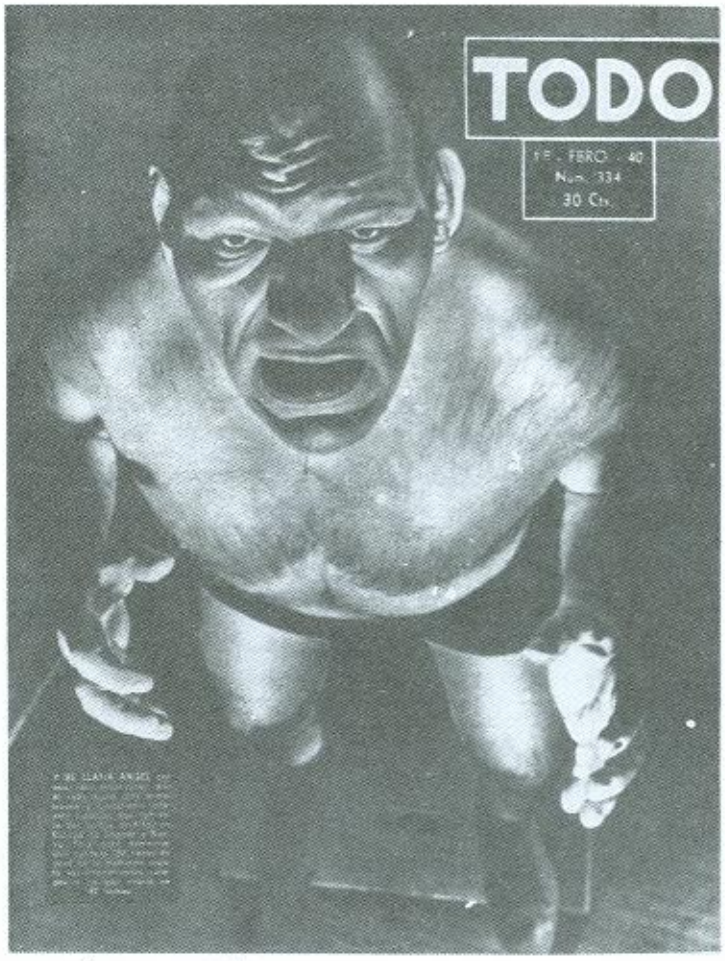
La nueva profesión resulta demasiado cruel para el sensible Bill, y después de presenciar la dramática muerte en el ring de un viejo fajador, decide retirarse. Se lo impide su mánager con la amenaza de machacarle las manos a ladrillazos. Sobreponiéndose a sus escrúpulos el joven gana dinero en el box y ayuda económicamente a la familia, que lo cree concertista. Su hermana ya no viste de percal.

Un mal día el upercut de Bill manda a la lona a Babe Face Dude y el estilista muere de un derrame cerebral. Carey entra en crisis: "¡Estos puños! Estas manos malditas fueron creadas para el arte... y desvirtué su destino... Ahora son las de un criminal. ¡Sí, un criminal!" Papá Petrolle se entera por el periódico de la verdadera profesión de su hijo y fallece de fulminante síncope cardiaco. Moralmente destrozado Bill quiere regresar al violín, pero los dedos ya no le responden. Su destino es el encordado. Ha nacido Kanguro Carey.

También los personajes incidentales de

TODO, 159, 22/9/1936.

"La Maravilla Enmascarada", uno de los primeros cultores del anonimato con máscara tejida a mano.



TODO, 334, 1/2/1940.

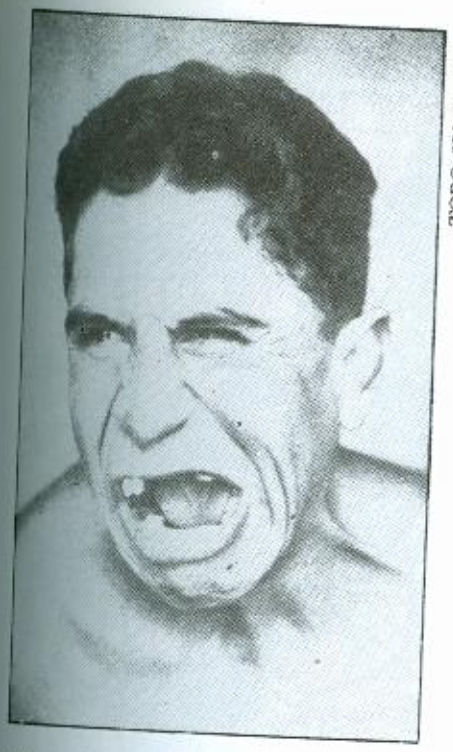
Un "Ángel" de 130 kilos...

JUEVES DE EXCELSIOR, 5/5/36.

El dandy etiope Jack Clayburn...

la serie tienen derecho a truculentas biografías en *flash-back*. Tras la máscara del invencible Punch Paralizador, se oculta la triste historia del acabado y decadente Babe Zopapo —"El loco de los gimnasios"— que tiene que "doparse" para ganar peleas y poder alimentar a sus nueve hijos; Nello Spalla —Carnation Kid—, rey del hampa y dueño de una fábrica de mala leche que envenena a los niños, empieza su carrera de pandillero en el barrio natal de Bill Carey, y su hostilidad con el protagonista se remonta a la época en que el

JUEVES DE EXCELSIOR, 5/3/36.



TODO, 256, 4/8/1938.

Y los nacionales: Chimuelo Campos, pesadilla de los técnicos...

TODO, 256, 4/8/1938.

Charro Aguayo, pesadilla de los rudos.

VEA, 305, 11/1936.

Gorila Macías, el "hombre montaña" mexicano.

descarriado adolescente aún no era "El chico del Clavel", y su mayor trapacería consistía en cortarle las trenzas a la sufrida hermana de Kanguro; la poderosa testa blindada de Calabazón Meridiano esconde el drama de un niño brutote y cabezudo, torturado hasta las lágrimas por sus crueles compañeritos de clase. Y así por el estilo.

A Rafael Araiza se le da el melodrama, pero su fuerte son las aventuras fársicas y descabelladas en las que Kanguro, su novia Blondie y el mánager Bananas, se enfrentan a batacazo limpio con feroces enemigos. Su más estable antagonista es la ruin Bruja Rogers, representante de boxeadores y enamorada de Kanguro, cuya perversidad proviene del íntimo drama de haber nacido mujer pero sin los atributos físicos correspondientes. Para Araiza no hay feminidad sin lonja; si quieren en verdad serlo las mujeres deben exhibir prominencias telúricas. Y para su propia desgracia, la parte más ancha de Bruja Rogers son los hombros. En estas condiciones no le queda más que fumar puro, usar traje sastre con corbata y dedicarse a la hombruna profesión de representar pugilistas. Pero en el fondo de su enjuto

R. Araiza, A BATACAZO LIMPIO, 47, 15/12/1953.

Doña Florinda Taruguete, juventuna madre del Ingenuo Ricardín, con su rítmico mayordomo.

De tal madre tal niñato.

Bananas: de manager a pilmama.

Ricardín es perverso por razones psiquiátricas; en cambio, en esta secuencia se sugiere que el masoquismo de sus víctimas es consustancial a la feminidad.

cuerpo hay una turgente fémina que pugna por salir; la Rogers quiere con Kanguro y sabe que sólo podrá conseguirlo mediante potingues liberadores de sus turgencias ocultas. En vano se afana por ponerse buena, por más filtros que toma, la Bruja, bruja se queda. Y como para Araiza complexión es destino, la Rogers será, para siempre, machorra y frustrada: un villano perfecto.

Si el crimen de Bruja Rogers está en la pretensión de ser mujer sin tener con qué, un personaje incidental —el rubio adonis Mr. América— representa la perversión opuesta: el apolíneo galán le saca a las frondosas; las prefiere feas, flacas y esmirriadas y —en el colmo del vicio— mira con buenos ojos a las "prietas", "gatas" e "indias nopaleras".

La ruindad no se origina sólo en la incongruencia sexual, también hay malvados que lo son por feos, deformes o bolcheviques. Loncho es un chicloso hombre charamusca, Languarato Tracery, un gigante forzudo, el Boca Loca luce bemba de holán, Alej Ustinov —"el demente ruso"— es un enviado de Pepe Bigotes, y también son personeros de Stalin, Boris Yancovich y el Villanazo Moscovita conocido como El Sanguinario. En otros casos los nombres lo dicen todo: Nacho el Ventrudo, Sin Rostro, Chocolatico Salvaje, Tonio el Letal, Lindo Galindo, La Bruja Comebofe, etcétera.

Los apelativos insólitos y figuras estrambóticas que adornan a los villanos de *A Batacazo Limpio*, no sólo ponen de manifiesto las inclinaciones muy personales de Araiza y la influencia de Chester Gould; responden también a la necesidad de mantener la ficción a la altura de los extravagantes luchadores de carne y hueso

Araiza se sirve del niñato masivo para catalizar y exhibir toda clase de "perversiones"..., incluyendo algunas de sus propias fobias.

de la época, como el inmenso Tonina Jackson, el feroz Perro Salvaje de las Pampas —que combate descalzo y a veces pierde porque le muerden los pies—, el perfumado y exquisito Gardenia Nelson con su inesperable *valet* Firpo; los eufónicos Bobby Bonales, Gori Guerrero y Sugi Sito; para no hablar de Eskimo Blancarte, Puma Balderrama, Cavernario Galindo, Médico Asesino, o damas del encordado como la delicada luchadora Mildred Burker "figurita de biscuit". La simbiosis entre héroes del ring y protagonistas de historieta se desarrollará ampliamente en los años cincuenta, cuando boxeadores y luchadores de éxito prolonguen sus triunfos deportivos en aventuras de papel, pero ya en historietas como *A Batacazo Limpio* es evidente la retroalimentación entre estos dos territorios del esparcimiento popular.

En esta primera serie estable de Araiza, donde coexisten la aventura de acción con trasfondo melodramático y la farsa dislocada y excesiva, la truculencia es obsesión permanente, aunque a veces se aborde con tratamiento naturalista y otras en clave humorística. En su madurez —y sobre todo en los episodios dedicados al Ingenuo Ricardín—, la historieta abandonará por completo el melodrama y los afanes lacrimógenos, para centrarse en la subversión caricaturesca de lo real. De esta etapa y este personaje nos ocuparemos más adelante, pero antes debemos abordar otra serie realista y de acción: *Currito de Arrabal*.

La saga de Marcial Venegas es un melodrama taurino y populachero con mucho color local. Como en la serie anterior, el deporte es el eje, pero mientras que el arte de aporrearse conforme al reglamento del marqués de Queensberry nos llega de los países anglosajones y se presta para nombres en inglés y ambientaciones agringadas, la tauromaquia —de tradición ibérica y aclimatada de antiguo entre nosotros— demanda personajes y puestas en escena localistas.

El héroe torero —hijo de soldado villista y nacido en una vecindad de peralvillo— está dotado por Araiza de una

densidad biográfica que no tiene su boxeador, y la serie, documentada y entrañable, es el más logrado melodrama del autor. No hay aquí caricatura sino afán naturalista. La truculencia y los excesos, típicos de Araiza, se abordan sin humor; son dramas de la vida que no pretenden convocar a la risa sino al llanto. La comicidad, si existe, es involuntaria.

En la mesa de operaciones a resultas de una cornada, el matador Currito de Arrabal divaga. En su delirio regresa a la infancia, "a la barriada donde corretearon sus pies descalzos de niño pobretón". Estamos ahora en un patio de vecindad del barrio de Peralvillo; las comadres chismean entre tendederos, la chamacada juega a las "cuicas" o "burro dieciséis". Un torerillo llevado en hombros por una bulliciosa multitud atrae a los vecinos. El héroe del día —un astroso novillero de barriada— es la viva imagen de la gloria efímera, y en su figura exultante uno de los niños vislumbra al destino. El iluminado es Marcial Venegas, el hijo de doña Chepina la tamalera.

En adelante la vida de Marcial tendrá un propósito: vestir el traje de luces; triunfar en los ruedos. El niño se cuela en las plazas y acosa a los matadores; sus más preciados bienes son un montón de periódicos taurinos y un viejo capote. Un día no encuentra sus tesoros; revuelve tiliches, destripa el jergón, desespera. Con la involuntaria crueldad de la penuria extrema, su madre le informa que del luido capote le hizo un pantalón y que el periódico viejo lo usó para envolver tamales.

En verdad no es cosa de risa. Como no lo es el desastroso matrimonio de doña Chepina viuda de Venegas con el mecáni-

Hermanos Morán, *El Ingenuo Ricardín*, PINOCHO, 578, 29/12/1943.

La versión de los hermanos Morán, por un tiempo colaboradores de *A Batacazo Limpio*, poco tiene que ver con el Ricardín de Araiza.

R. Araiza, *Papito Frito*, LA PANDILLA, 88, 1954.

A las mujeres frondosas, si no te las suenas te zurran, y a Papito Frito siempre le toca la de perder.

co de primera Tiburcio Benavides, que ha prometido sacarla de tamalera y llevársela a vivir a la colonia Moctezuma. Sobre todo cuando se descubre que don Tiburcio no es mecánico sino modesto francesero y afecto a consolarse en la cantina de los fuertes calores de la panadería. Tampoco son risibles, la humillación del desarrapado Marcial por los desprecios de la Pilarica —hija del dueño de los Ultramarinos Finos La Villa de Llanes— y la desleal competencia que el aspirante a novillero sostiene con Manolo, hermano de la joven y también aficionado a los toros.

La historia sigue en este tono y es tan atroz y excesiva como la vida misma. El tratamiento melodramático no hace más que exacerbar, a través de improbables golpes de suerte y terribles desgracias imprevistas, la experiencia cotidiana de sus lectores. Hay, sin embargo,un engaño; una mistificación. En la serie, el arrabal es origen, no condena; los voluntariosos reciben su recompensa y de los puros, como Marcial, es el reino de los ruedos.

En *Currito de Arrabal*, Araiza aún conserva una visión del mundo truculenta pero optimista y sus héroes están animados por un ideal. En series posteriores el tremendismo melodramático y mensajero deja paso al tremendismo a secas, y los protagonistas ya no son almas puras sino seres perversos y deformes.

A principios de los cuarenta el Ingenuo Ricardín, personaje incidental de *A Batacazo Limpio*, protagoniza en *Chamaco* una serie propia. Seguramente al dibujante le han pedido una historieta de humor juvenil, y utiliza al corpulento pero infantil protagonista en una serie de desangeladas aventuras adolescentes. En estos episodios Ricardín no es más que un menso; un niño crecido que habla como lelo y tiene que soportar las sosas picardías de sus compañeros. El regreso de Ricardín, durante los años cincuenta y en las páginas de la re-

R. Araiza, *Pepito Frito*, LA PANDILLA, 98, 22/8/1954.

vista *A Batacazo Limpio*, es otra cosa. El niñato ya no es un ingenuo, es un monstruo; una criatura adiposa y babeante que no controla sus esfínteres, pero posee una fuerza descomunal y un insólito pegue con las mujeres.

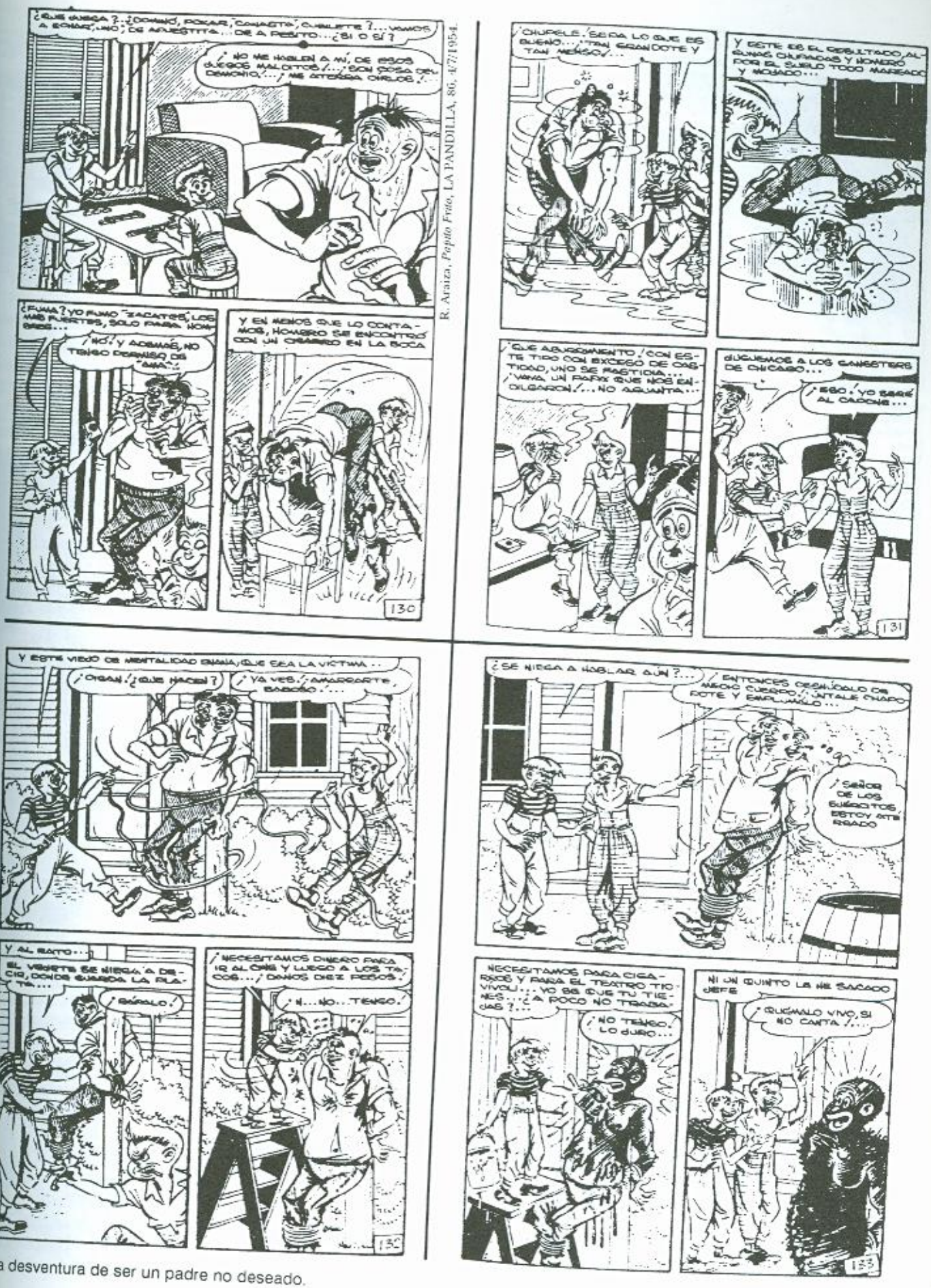
Ricardín es hijo de Florinda Taruguete, rotunda dama que en su afán por mantenerse eternamente joven impidió que su vástago creciera. Cuando la cincuentona Florinda —toda trenzas, moños y calcetas— va a parar al manicomio, el bitongo de 28 años y cien kilos queda desamparado. Blondie, rubia y pecosa novia de Bill Carey, se encariña con él y lo adopta. Pero sólo para endilgárselo a su padre —el mánager Bananas— que acaba de pilmama: tiene que arrullarlo, darle su lechita con biberón y, lo más escalofriante, limpiarlo cuando se hace "fuchi" en los pantalones. La cosa se pone aún mejor cuando Bruja Rogers secuestra a Ricardín para transformarlo en luchador y descubre que al emborracharse el niñote actúa como adulto, lo que en el universo de Araiza significa, ni más ni menos, que entrarle al faje con las damas.

Las aventuras de la pareja formada por el masivo perverso polimorfo y la enjuta frustrada sexual, son un himno involuntario a la inmadurez como norma de conducta. Liberada temporalmente de héroes positivos y conflictos maniqueos, la serie puede dar rienda suelta a los monstruos del inconsciente: confesar el íntimo terror de los varones ante el acoso de hembras frondosas; proponer la agresión física como única forma de sexualidad y justificarla insinuando —a gritos— que la condición femenina es masoquista; reconocer

¿Qué como el amor de madre?

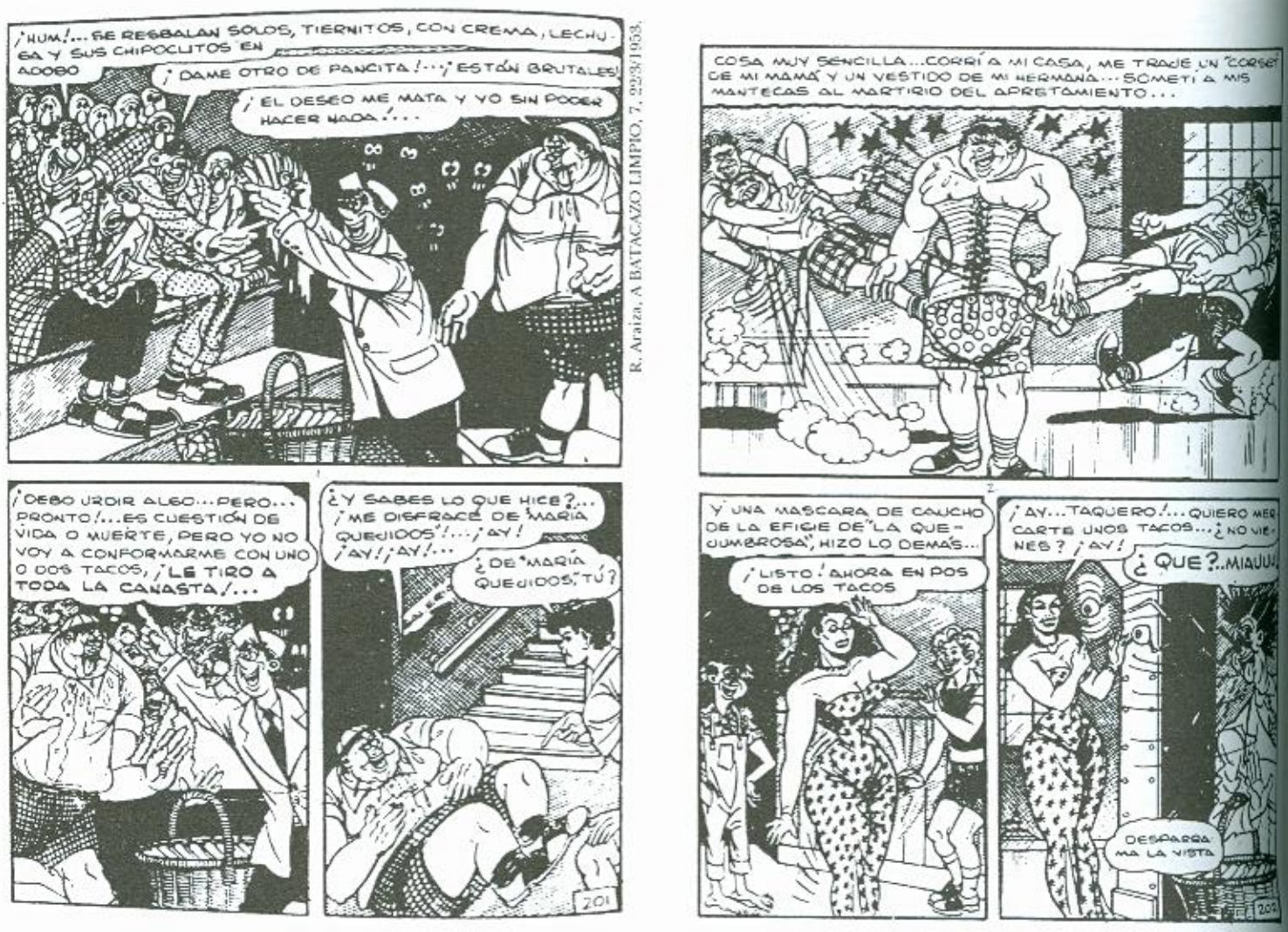
R. Araiza, *Pepito Frito*, LA PANDILLA, 82, 1954.

La paternidad vocacional, atípica perversión de Homero Melaza.



R. Araiza, *Pepito Frío*, LA PANDILLA, 86, 4/7/1954.

La desventura de ser un padre no deseado.



Dominados por la carne y sus abismos, esclavos de los placeres y horrores de la lonja, los personajes de Araiza viven el cuerpo como infierno, purgatorio y paraíso.

la homosexualidad subyacente en las relaciones viriles; liberar obsesiones paidófilas, gerontófilas, coprófagas y necrófilas; promover el animalismo y el travestismo; desatar, en fin, las fobias y filias más inconfesables en una regocijante orgía de papel.

En estos episodios no hay valores. La miseria no es digna y esforzada sino antropófaga y los pobres aplacan el hambre comiéndose a sus hijos en pipián. Las dulces y respetables ancianitas resultan depravadas y sicalípticas. Los tiernos infantes profieren restallantes amenazas: "¡Mira que te hago trizas este cacho de pestilente bofe que tienes por jeta!" A la menor provocación los fornidos y malencarados machines se sueltan el pelo y actúan como "locas" de atar. Las mujeres, de pechos telúricos y nalgas panorámicas, se crecen al castigo: "Después de cada zoquetiza los idolatra una más"... "¡Somos higa

de la mala vida!"... "¡Qué arrobador descontón!"... "¡Qué lindo pegas!"... "¡Charrasquéame, papito!"... "¡¡Flagélame!!"...

La puesta en escena es un museo del horror al estilo *gore*. Las páginas rebozan cuerpos dislocados o forrados de adiposas lonjas, muestran profusamente ojos desprendidos, cordilleras de chichones, sesos desparramados y una obsesión: los besos de trompita asestados por labios enormes y succionantes. Y todo salpicado de humores viscerales: sangre no hay mucha, pero que tal baba, sudor, lágrimas y mocos, brotando a chorros; mosquientos charcos de orina adornados con flotantes cagarrutas; vómitos granulosos emitidos al grito de "¡huácala!" Frente a las pringosas viñetas de Araiza uno se siente como Mark Twain ante la *Olimpia* de Manet: incapaz de describirlas sin tentar a la censura.

A Ricardín —cuando está en sus cinco sentidos— no le gusta enseñar el ombliguito, y como las damas insinuantes le dan asco, se las suena. El protagonista de *Papito*

Para 1968 Rafael Araiza ya es un monero de culto... y lo sabe.

Frito es también regresivo, pero carece del ímpetu físico de su antecesor, e incapaz de someterlas a moquetes es víctima de todas las mujeres. De todas menos de su santa madre, la única que lo comprende y apapacha.

Publicada en 1954 por Ediciones José G. Cruz, como complemento de *La Pandilla*, *Papito Frito* se anuncia como "una serie humana y costumbrista", protagonizada por "un burócrata heroico y dado al queso". El precursor de *Gutierritos* se llama Homero Melaza y es un probrediablesco y lloriqueante solterón de 35 años. Su único amor es Tula —mujer reseca y asexuada asombrosamente parecida a Bruja Rogers— que naturalmente es su madre. El idilio filial termina cuando la pérfida Flora, que como todas las secretarias está al acecho de un buen partido, seduce a Homero con la promesa de sus redondeces, lo obliga a casarse y envía a doña Tula a terminar sus maternales días en un cuarto de vecindad.

La trillada hipótesis de trabajo de *Papito Frito* es que las mujeres, cuando más buenas están más malas son; y al pobre señor Melaza lo oprime la propia —que en cuanto liga marido se vuelve "amante del boato y el despilfarro"— y también Zenaida, una potable "gatígrafa de postín". Rodeado de perversas curvas y ruines prominencias, Homero es presa de una súbita obsesión: ser padre.

> Un niño disipará las sombras; vivificará nuestras vidas, hasta ahora inútiles y vacías... ¡Vuela cigüeña, cruza el espacio!

La paternidad le llega por partida doble y sin tener que recurrir a los métodos convencionales, que poco lo atraen. Caín y Luzbel —hermanos menores de Flora— serán hijos adoptivos y acérrimos torturadores.

Homero padece una modalidad excepcionalmente perversa de la inmadurez: la paternidad responsable como coartada justificatoria del fracaso (laboral, sentimental y sexual). Su matrimonio es un infierno no convencional: en lugar del acostumbrado viacrucis doméstico, provocado por una esposa fodonga y una descendencia llorosa que reclama afecto, la maldición de Papito Frito radica en la voluptuosa frivolidad de Flora y en la crueldad e independencia de Caín y Luzbel. La escapatoria habitual también está cerrada: a Homero no le interesa ni la cantina, ni los amigos, ni las aventuras sexuales, sino los imposibles placeres de la paternidad.

Un iconoclasta es un iconoclasta y la visión araiciana del movimiento estudiantil de 1968 es deleznable pero consistente con su metódico decreimiento.

En su transición de hijo solterón a padre no deseado, Homero queda atrapado en una suerte de condición femenina; evade el escabroso trance de probar su virilidad con las mujeres, pero a costa de asumirse doméstico y maternal. Perversión atípica y carente, por ello, de complicidades. Y, detrás de todo, una tesis subyacente: la mujer sexualmente agresiva como amenazadora encarnación del mal. Frente al vertiginoso abismo del cuerpo femenino sólo se puede ser víctima o villano: dominarlo a golpes —nada metafóricos— de virilidad o tratar inútilmente de evadirlo y terminar sometido; ser "padrote" idolatrado por las "hijas de la mala vida" o "papito frito", esposo envilecido y mandilón. En el trasfondo, la nostalgia por doña Tula, una madre asexuada y protectora de la que nunca debimos separarnos.

Expulsados del edípico paraíso por haberse dado a la tentación de la carne femenina, los machines tienen una alternativa que a Araiza no se le escapa: la homosexualidad. Las historietas de este autor están plagadas de "mariquitas", "larailos" y "cachagranizo". Pero dedicarse al peligroso arte de comer arroz con popote es, en realidad, una falsa escapatoria, pues para el monero no hay homosexuales, sólo transexuales. Los "lilos" de sus historietas no son más que mujeres con cartilla. Lejos de constituir una opción al dilema sadomasoquista de la virilidad, los "maricas" son parte de las huestes enemigas: damas bigotonas y ronquitas, aún más peligrosas que las lampiñas.

La "amenaza gay" y otros signos del fin del mundo son materia de *Las Comadres*, última serie importante de este autor. Publicada a partir de enero de 1968 por Editorial Orizaba, esta historieta corres-

R. Araiza, LAS COMADRES, 6, 5/4/1968.

R. Araiza, LAS COMADRES, 6, 5/4/1968.

Lúbricos desde chiquitos.

R. Araiza, LAS COMADRES, 32, 4/8/1968.

El eterno dilema.

ponde a un periodo posterior al que aquí estamos abordando y si nos ocupamos de ella es porque con "Las fieras del Quinto Patio" culmina la larga marcha de Araiza hacia la farsa paranoica.

Para los años sesenta, nuestro monero ha dejado muy atrás el melodrama de aventuras y los héroes positivos de sus primeras historietas. Ha superado también la crónica intimista de *Papito Frito*. Su nuevo tema es la sátira de modos y costumbres en clave "vaciladora y surrealista"; "psicodélica y marihuana". Pero el punto de vista de esta crítica social es congruente con la desmitificación de los valores tradicionales practicada en series anteriores. Con Ricardín y Homero, el dibujante ha llegado a un nihilismo misógino, de discutibles premisas pero implacables conclusiones. En el último Araiza no hay moralina sino descreimiento; puede cuestionársele el cinismo, no la hipocresía.

Los últimos sesenta son años de ruptura. Y cuando le mueven el tapete, Araiza se descubre sin convicciones auténticas

R. Araiza, PAPITO FRITO, 2, circa 1972.

Los horrores de la liberación femenina.

Variaciones sobre la xenofobia sugeridas por los trasplantes.

que enfrentar a la proverbial crisis de valores. *Las Comadres*, deviene, entonces, testimonio pesimista y aterrado de un parteaguas que conduce al abismo; crónica de un apocalipsis inminente que se anuncia en la generalizada corrupción de las costumbres. Cuatro son los heraldos del caos: el degenere a go-gó, con su cauda de *rock*, psicodelia y pelo largo; la mujer liberada, flanqueada por una corte de damas profesionistas, marimachos y autoviudas; el lilo-estrella-del-espectáculo, apenas salido del *closet* y ya rodeado de fans; y el peor de todos, el "poder-jovenazo", idólatra de Mao-Tse-tung y del Che Guevara, nacido al calor de camiones incendiados y bombas Molotov.

Araiza no está en condiciones de oponer la familia, la moral, la religión y las buenas costumbres al destrampe iconoclasta; lo suyo es la sátira, y mal puede reivindicar lo que sistemáticamente ha dinamitado. Cuando lo intenta, el resultado es contraproducente. El número de *Las Comadres* aparecido en noviembre de 1968 se ocupa del movimiento estudiantil masacrado por el ejército pocos días antes en la Plaza de las Tres Culturas. Voluntariamente, o por consigna, Araiza adopta un esquema maniqueo encarnado en los gemelos Pilo y Milo. El primero representa a la juventud descarriada, el segundo a la estudiosa y constructiva.

Flojo y travieso desde pequeño, Pilo se enrola en el "poder jovenazo" gracias al consabido "lavado de mollera" universitario y a las lecturas de "Lelín", el comandante "Miau" y el "Che Desbarra". Sus lemas son: "No hay cielo" y "La juventud debe ser violencia arrasante que abomina de lo creado y lo destruye". La consigna: "Tomar las riendas del país por medio de

Pero si la incomprensión y el odio a los "descastados" son francos y abiertos, en la propuesta constructiva no hay convicción; es una moralina cosmética, nacida quizá de la consigna, pero saboteada a lo largo de la propia historieta. La familia, la religión y la conducta modélica del hermano "bueno", son valores tan insostenibles como la "ideología disolvente" del descarriado. En las primeras páginas, al estudioso y aplicado Milo no se le baja de "mustio", "muñeca" y "dulces meneos", y su padre lo viste de niña convencido de que "va para maricón que vuela"; por otra parte el retrato araicesco de la religiosidad familiar no se distingue mucho del supuesto "lavado de mollera" universitario: "A nosotros nos inculcaron estar cerca de Dios. Y ustedes también deben estarlo... No admito desviaciones"... "Sí papá, Dios es primero." Y los niños van resignadamente a la doctrina, memorizan rezos y se visten de pingüino para hacer la Primera Comunión.

Entre el credo subversivo del "poder

una relampagueante *Blitz Krieg* de terror callejero".

Su madre lo alerta contra los "descastados que están contra tu dios y tu patria" y le recuerda que "dios castiga". Pero Pilo es incorregible: participa en "manifestaciones monstruo", "quema camiones" y "clama justicia a grito pelado".

"Llega la horrible noche de la Unidad Tlaconete." El ejército ametralla a la multitud: "¡Abuelita, ya te quebraron!", "¡Ya se clarearon a Osvaldito!" A Pilo una bala le "perfora la caja de los frijolianos". En su agonía se encomienda a sus santones, pero el "comandante Miau" y el "padrecito Lelín" resultan falsos ídolos. "Se le revela, entonces el rostro de su madre, nítido, sin mácula" y la oveja descarriada regresa al redil: "mamá intercede por mí en tus oraciones". Se hace el milagro: Pilo se recupera de sus heridas como de sus "ideas disolventes"; de ahora en adelante será bueno y estudioso como su hermano.

Esta penosa retahíla de lugares comunes anticomunistas y su consabida moraleja, expresan fielmente la deleznable visión araiciana del movimiento de 1968.

Los resultados de dibujar lo que se dice.

jovenazo" y los valores tradicionales representados por el mustio Milo, Araiza elige el agnosticismo, el descreimiento total.

En éste, como en los demás episodios de *Las Comadres*, las constantes son: un mundo visto con desconfiado temor, y el intento de exorcizar la amenaza haciendo escarnio de todo lo que no se entiende y desarticulando visualmente la realidad a través de una gráfica escatológica.

Es en el dibujo —más aún que en el texto y el argumento— donde el monero extrema su compulsión por la truculencia. Y en *Las Comadres* el tremendismo de series anteriores va acompañado de un total dominio de los recursos plásticos. Como los pintores futuristas, Araiza sugiere el movimiento sobreponiendo las actitudes sucesivas de una figura, lo que sirve, también, para expresar sentimientos y compulsiones ocultas. Pero su fuerte está en la traducción de los excesos verbales a excesos visuales y en el profuso empleo de metáforas dibujadas. En los cómics de Araiza el mal de amores no se expresa a través de simbólicos corazoncitos, sino por la inflamación, fractura y estallamiento de enormes y goteantes vísceras cardiacas, que brotan de los pechos por

R. Araiza, EL TIGRE DE ZACAZONAPAN, 29, circa 1975.

tremendos boquetes circulares; no bastan unas rayitas punteadas para indicar que a alguien se le van los ojos tras unas bonitas piernas, es necesario que los globos oculares salten de las órbitas y se arrastren por el suelo cual lúbricas lombrices; cuando a alguno le sacan el mondongo, las tripas se desparraman literalmente por la viñeta y si le vuelan la tapa de los sesos, el cráneo gotea materia gris; los comidos a besos exhiben las tarascadas, y quedar en calidad de chicle masticado, ahogarse en una escupitina o hacerse charamusca no son fórmulas verbales sino descripciones puntuales y precisas. Y todo condimentado con onomatopeyas dibujadas que van desde la textualidad de los ¡puaj!, y los ¡cronch!, a las sabrosas expresiones populares como ¡zócalo!, ¡sopas!, ¡reata! o ¡álzalas!

Por si esto fuera poco Araiza también retuerce el lenguaje. En algunos episodios de la serie las apoyaturas y los globos contienen ripiosos textos rimados y, de vez en cuando, un picaresco juego de palabras *dribla* a la censura: una secretaria de ubérrimas posaderas pregunta a un tímido contador: "Y estas partidas... ¿Dónde te las sumo, eh, muñecón?"

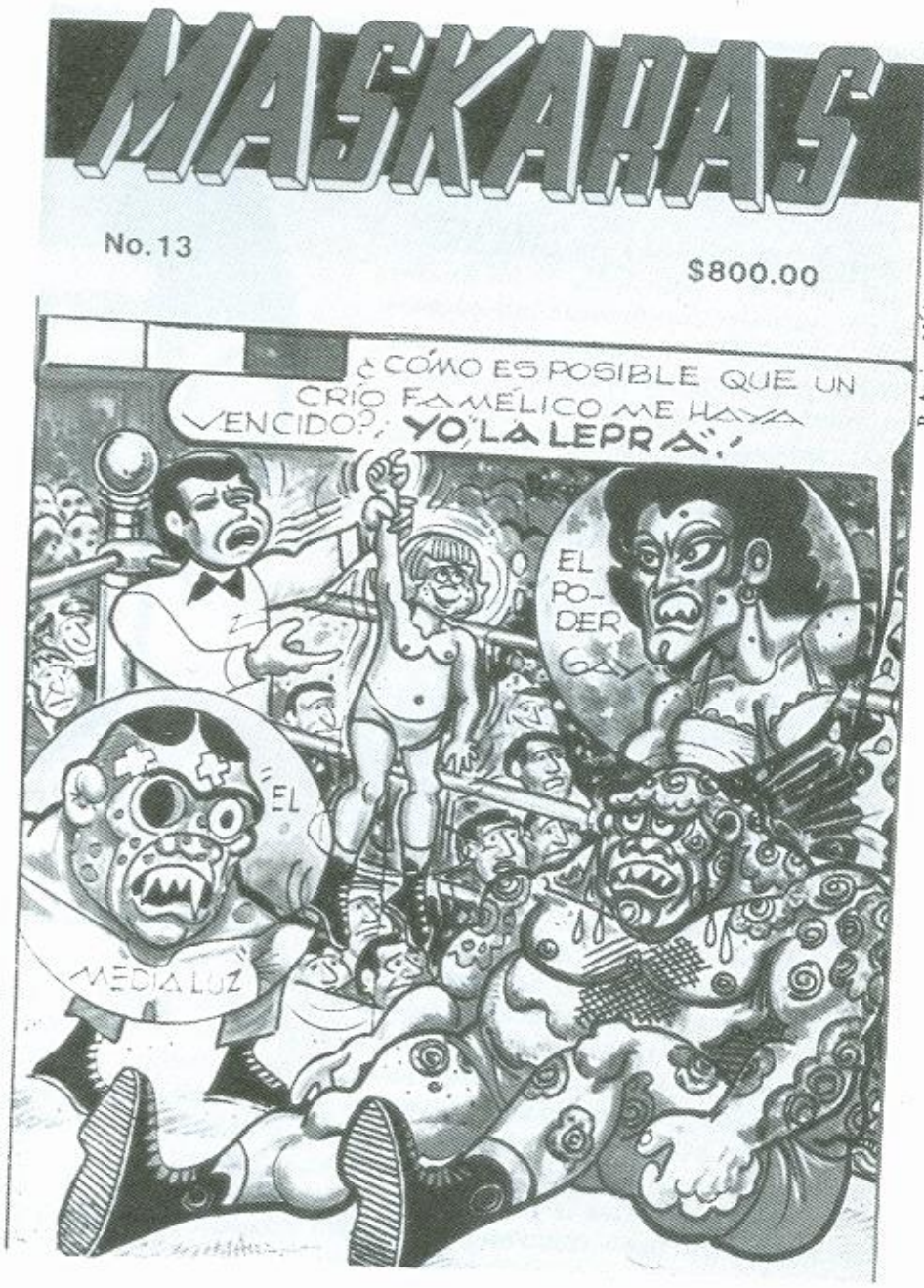
Según Carlos Monsiváis, en Araiza se prefigura la estética del cómic *underground* norteamericano. La observación es aguda, y nos parece que en *Las Comadres*, cuya aparición coincide con el lanzamiento de los primeros *comix* marginales en los Estados Unidos, el parentesco es claro. Araiza podría haber firmado la autodefensa del dibujante Clay Wilson, fundador de *Snatch*, la primera revista de historietas *underground*.

> Es cierto que *Snatch* es decadente, pero ¡echen ustedes una ojeada a su alrededor! Vivimos en la antigua Roma. Sale usted a la calle y no ve más que porquería y corrupción. El espectáculo de esos gordinflones, colorados y grasientos hombres de negocios ensuciándolo todo con su babeante presencia y la de las abundantes y movedizas carnes de sus amigas es todo un síntoma. Nosotros, con nues-

tras obscenidades, no hacemos sino mostrar la realidad americana, aunque llevando las cosas un poco más lejos.

Hay, sin embargo, una discordancia radical: en 1968 la generación de dibujantes *underground* anda por los veinte años y enfoca sus baterías contra el *establishment*. Araiza ha pasado de los cincuenta e identifica la "corrupción" con las modas y movimientos juveniles iconoclastas. Paradójicamente, posiciones vitales e ideológicas diametralmente opuestas coinciden en su vocación escatológica y obscena; desde ambos lados de la trinchera, la convulsa realidad de los sesenta se vive como decadencia y se traduce en historietas fársicas y paranoides.

Después de *Las Comadres* la producción de Rafael Araiza es discontinua y escasa: en los setenta dibuja sólo rutinarias colecciones de chistes picantes y escribe guiones para otros moneros, en los ochenta inicia dos series interesantes: *El Mil Chambas*, de 1984 y *Máskaras y Bikinis*, de 1988, ambas con el estilo y la parafernalia araicianos, pero desgraciadamente sólo se publican unos cuantos episodios. En próximos capítulos nos ocuparemos de estos trabajos y de la influencia que ha tenido Araiza en la historieta escatológica mexicana de las últimas décadas.



R. Araiza, MÁSKARAS Y BIKINIS, 19/2/1988.

Crónicas del Callejón del Cuajo

Fui dibujante monero por accidente. Lo mío siempre han sido las palabras.

Gabriel Vargas

R. Freyre, en *Un Siglo de Caricatura*..., 1981.

Gabriel Vargas: testigo, cronista, fabulador y crítico del vecindario nacional.

Testigo entrañable y minucioso de la vida popular y poderoso recreador de los lenguajes, modos y costumbres de la barriada, Gabriel Vargas Bernal es el mayor historietista mexicano de todos los tiempos. La saga de los Burrón —su serie más persistente— narra las jocosas desavenencias y reencuentros de una familia de quinto patio, pero es también crónica intimista y cotidiana del México arrabalero; testimonio de cuarenta años de vida nacional a la luz del Callejón del Cuajo.

La Familia Burrón —crónica narrativa desarrollada en el ámbito de la vida cotidiana y documentada en más de dos mil episodios— deja constancia de los fluidos hábitos verbales, fisonómicos, indumentarios, urbanísticos y hasta musicales del México popular; pero más allá de las mutaciones epidérmicas de usos y costumbres, subyace el testimonio de una profunda transformación de la conciencia ciudadana. Y su registro, acucioso y honesto, da fe de la evolución ideológica de su autor.

Las cuatro décadas de *La Familia Burrón* coinciden con los años de la modernización a toda costa y también con los del agotamiento y clausura del modelo desarrollista. La vecindad del Callejón del Cuajo ha sido testigo silencioso, tanto del ilusorio "milagro mexicano" como de su estruendosa crisis. Y sus habitantes han transitado de la esperanza a la desilusión; del conformismo a la rebeldía. De intransigente vocación popular, Vargas es por ello maleable al cambio de los tiempos y sensible a las mutuaciones del ánimo mayoritario. Así, su historieta maestra ha pasado de exaltar la pobreza honrada, como único orgullo de los humildes, a rebelarse indignada contra el estigma de la miseria crónica; de proponer al trabajo como fuente segura de modestos patrimonios familiares a denunciar la propiedad —la realmente existente— como un robo sistemático de enormes proporciones; de la misoginia apenas embozada, a un feminismo clasista y bullanguero. En el curso de esta evolución, el eje protagónico y mensajero de la serie se ha ido trasladando del conformista y pusilámine Regino a su indomable y claridosa compañera. Y hasta la propia naturaleza de la rebeldía ha cambiado, pues si al comienzo la subversión era individualista y anarquizante, en los últimos años Borola se ha convertido en la "conciencia de la comunidad"; organizadora de la acción colectiva y lideresa natural de las comadres.

Así pues, la saga de los Burrón tiene historia, y desde los primeros episodios —publicados en 1948— hasta nuestros días, la serie y sus protagonistas han cambiado sensiblemente. Pero para llegar a la obra definitiva, el autor tuvo que recorrer también un largo camino en pos de su estilo. Y aunque algunas historietas de la prehistoria monera de Vargas ya prefiguran a *La Familia Burrón*, cada una tiene una personalidad propia.

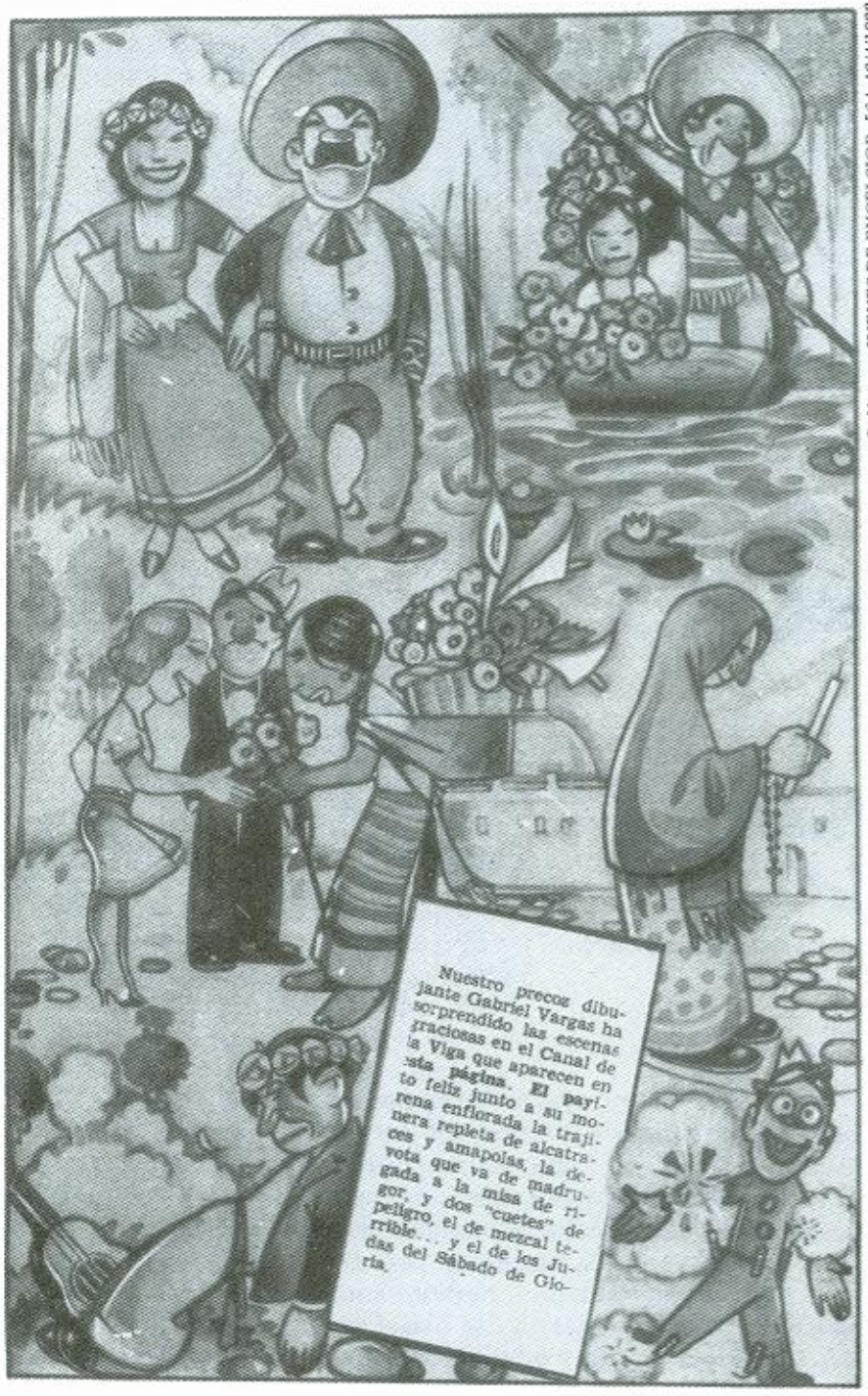
Vargas empieza desde temprano a documentar sus futuras crónicas arrabaleras. Aunque nace en Tulancingo, Hidalgo, en 1918, al morir su padre la familia se traslada a la capital iniciando un largo peregrinar por barrios proletarios: las calles de la Moneda, la colonia Industrial, las vecindades de Peralvillo. Vargas tiene once hermanos y la situación de la señora Berral no es boyante, de modo que cuando el futuro monero se revela como precoz dibujante ganando un concurso, y la SEP le ofrece una beca para estudiar pintura en Francia, su porvenir se ilumina. Por fortuna para la historieta mexicana, Vargas, que tiene apenas doce años, se niega a separarse de su familia y cambia París por un modesto empleo como ilustrador en la Cooperativa Excélsior.

LA FAMILIA BURRÓN, 138, 1/5/1981.

Vargas, Guty, Mejía y una secretaria confeccionando *La Familia Burrón*.

Desde 1932 los trabajos de Vargas aparecen en las páginas del semanario *Jueves* de esta editorial. El "precoz dibujante", como lo califica la revista, hace viñetas, ilustraciones de artículos y también sus primeros ensayos en la historieta: pequeños cómics, generalmente mudos, con cuatro viñetas dispuestas en dos filas. Los *gags*, de humor blanco y dibujo de medio tono, aunque pecan de cierta rigidez resultan plausibles si tomamos en cuenta que detrás del pincel hay un niño de 14 años.

Al aparecer las primeras revistas industriales de historietas, el género se pone de moda y todos los semanarios incorporan a sus páginas una sección de cómics. *Jueves de Excélsior* encomienda la tarea a sus sus



G. Vargas, JUEVES DE EXCELSIOR, 564, 13/4/1933.

El desaparecido Canal de La Viga en el trazo precoz de un cronista adolescente.

dibujantes y así, en 1936, Vargas se inicia como monero de gran fondo con la serie *Frank Piernas Muertas*, de dibujo realista y tema gangsteril; más adelante realizará, dentro de la misma línea realista, la saga de aventuras bélicas *El Caballero Rojo*, y poco después, para el suplemento del diario *Novedades*, una adaptación de *Sherlock Holmes* y una versión en historieta de *La Vida de Cristo*. Su primera serie de humor es *Virola y Piolita*, que comienza a publicar *Jueves de Excélsior* en 1937. Las entregas iniciales son monocromas, posteriormente aparecen a color por un corto periodo y, finalmente, se estabilizan impresas en una sola tinta. La periodicidad de los episodios es semanal y su extensión fluctúa entre una y cuatro planchas.

Virola y Piolita, serie de aventuras juveniles con dibujo caricaturesco y tratamiento humorístico, sigue los pasos de *Los Supersabios* de Germán Butze, aparecida un año antes en el suplemento de *Novedades*. El grupo protagónico, constituido por tres personajes de diferentes edades y actitudes, es similar al que forman Pepe, Paco y Panza: Piolita es un viejo y barbado capitán de barco que representa la experiencia, Virola un joven dinámico y aventurero y Tafité, hermano del anterior, un ingenioso y desfachatado niño precoz. Tafité se incorpora tarde a la serie y no le toca aparecer en el título; pero, como Panza en *Los Supersabios*, es el alma de la historieta. El inevitable villano se llama Tobías Rascabuche y la confrontación entre buenos y malos se desarrolla, al principio, en escenarios marinos, como los que ambientan la rebatinga por el tesoro del pirata Lilongo Lilongo. Pero, con la flexibilidad geográfica habitual en estas series, pronto las aventuras se trasladan al "África Negra", al "Viejo Oeste", etcétera.

Iniciada durante el periodo cosmopolita de la nueva historieta mexicana, cuando los moneros tratan de que sus trabajos sean indiscernibles de los cómics importados, *Virola y Piolita* es una serie carente de color local. Sin embargo, Vargas muestra ya desde entonces sus dotes para el coloquialismo y el argot populachero, aunque los emplea moderadamente en comparación con la frondosidad verbal de sus futuras series costumbristas.

En la nueva historieta, Vargas sustituye el geometrismo estático de sus primeros cómics humorísticos por un trazo algo más

G. Vargas, *Frank Piernas Muertas*, JUEVES DE EXCÉLSIOR, 743, 24/9/1936.

Sin el apoyo de color local y del coloquialismo, Vargas se foguea como narrador en sus series realistas de fines de los treinta.

suelto. Pero con frecuencia introduce preciosismos realistas —provenientes quizá de sus historietas "serias"— que, aunque decorativos, resultan farragosos y narrativamente innecesarios.

A fines de los años treinta García Valseca, que acaba de lanzar la revista *Paquito*, organiza un concurso para reclutar nuevos moneros. En las publicaciones de la Cooperativa Excélsior los cómics son marginales, y Vargas, que ha encontrado su vocación en la historieta y necesita espacios más adecuados para desarrollarla, participa en el certamen y lo gana.

La serie, premiada con diez mil pesos, se llama *Los Superlocos* y finalmente no aparece en *Paquito* sino en *Pepín*, nueva revista de García Valseca, donde permanece hasta principios de los años cincuenta, cuando se traslada a un fascículo quincenal que lleva por título el nombre del principal protagonista: *Don Jilemón*.

G. Vargas, *El Caballero Rojo*, JUEVES DE EXCÉLSIOR, *circa* 1938.

Piolita y Tafité, protagonistas de la primera serie humorística de Vargas.

G. Vargas, *Virola y Piolita*, JUEVES DE EXCÉLSIOR, *circa* 1938.

Si en *Virola y Piolita* la deuda de Vargas con Butze es indudable, en la nueva historieta la influencia de *Los Supersabios* es nula, pese a las reminiscencias del nombre. En realidad, lo más probable es que Vargas haya tomado el título, y quizás el tono de la serie y hasta el carácter del protagonista de *El Superloco*, película terrorífico-humorística de Juan José Segura, estrenada en 1937 con enorme éxito de público. De ser así, el desquiciado Jilemón Metralla algo le debe, en sus orígenes, a Leopoldo Chato Ortín, quien en la película personifica a Sóstenes, pícaro urbano, borracho y enamorado.

G. Vargas, *Viola y Paola*, JUEVES DE EXCÉLSIOR, 811, 13/I/1938.

Las aventuras del desarraigado terceto no reconocen fronteras espaciales ni temporales.

En esta serie, el humor de personajes y situaciones y el chacoteo costumbrista, sustituyen a la acción aventurera, y los protagonistas y escenarios vernáculos toman el lugar de los héroes cosmopolitas y los ambientes extravagantes. Es también una historieta urbana que aborda gozosamente los ambientes y personajes de la capital, por los que el monero siente una pasión entrañable y confesa: "Soy absolutamente citadino... Si hubiera un lugar más grande que el Distrito Federal ahí estaría". *Los Superlocos* tiene ya el sello y estilo narrativo característicos de Vargas y constituye el antecedente inmediato de su serie maestra: *La Familia Burrón*.

El superloco mayor es don Jilemón Metralla y Bomba, un transa, presuntuoso y vividor de inagotable capacidad amatoria, cuyas mayores virtudes son el desparpajo con que esgrime sus defectos y la concha que despliega ante los desgarriates ocasionados por sus trapacerías. Hijo del boyante ranchero Gudelio Metralla, hermano menor del sensato Carpóforo, y mayor del atrabancado y valentón Ulogio, don Jilemón es, sin embargo, un pícaro de banqueta; un antihéroe de indumentaria acatrinada que se abre paso en la ciudad a fuerza de ingeniosas transas y desarmante cinismo. Curiosamente el regordete personaje es un triunfador; su ingenio no es premio de consolación por su desgracia y no lo usa para esquivar los golpes de la vida sino para trepar en la escala social. Don Jilemón es afortunado en amores y también en el juego; afamado cantante, llega a ser dueño de una academia de danza y propietario del lujoso cabaret Cirilos; ya avanzada la serie, el "don" le queda chico y para redondear su imagen rutilante y exitosa se hace llamar "bachiller".

La fuerza protagónica de Don Jilemón relega a sus compañeros de aventuras a la condición de comparsas precariamente definidos. Nepomuceno, alemán aclimatado que desborda mexicanismo pero mastica el castellano; el "porteño" Chava cuyos parlamentos están salpicados de "che" y "pibe", y el autóctono Aniceto, un zotaco sin mayores atributos que su corta estatura, son la contraparte sensata del atrabiliario Jilemón, pero están mal dotados para la comedia. En los primeros años la serie tiene poco color local y se estructura en torno a las ocurrencias más o menos chuscas del protagonista.

Para mediados de los años cuarenta *Los Superlocos* ha mejorado sustancialmente, al reforzar el costumbrismo, incorporar nuevos y memorables personajes y dotar al protagonista de una condición disparatada y subversiva que al comienzo no tenía. El nuevo Jilemón es gráficamente desorbitado y cambia de una viñeta a otra: sobre su cabeza aparecen sucesivamente bombines, cachuchas, salacotes, boinas, carretes, jipi-

ESTO, circa 1945.

Vargas con el Bachiller Gálvez y Fuentes y Lupita Palomera en el programa rediofónico de *Pepín*.

japas, gorras de marinerito y sombreros de charro; en su boca se alternan puros, cigarros, boquillas, cachimbas y las más diversas pipas: lo que no le impide devorar al mismo tiempo tacos, tortas, helados o paletas; mientras se traslada en coches, patines, patinetas, carros, caballitos de madera o triciclos; tocando violines, guitarras, chelos, tololoches, saxofones o trompetas. De su brazo cuelgan paraguas, sombrillas o bastones a los que a veces sustituye un perro desguanzado y más frecuentemente un pollo que responde al nombre de Ramiro. Y todo esto al impulso del más libre e incondicional afán de invención y sin que sea necesaria la menor provocación argumental.

Las actitudes de Don Jilemón y sus compañeros son tan disparatadas como la parafernalia que los rodea, y con frecuencia Vargas las subraya añadiendo lacónicos letreros explicativos, como: "Galope a trote de macho."

Cuando aparecen *Los Superlocos*, el prefijo super está de moda y ya existen *Los Supersabios* de Butze, pero además acaba de estrenarse con gran éxito la película *El Superloco* estelarizada por el Chato Ortín.

"HUARACHAZO SWING CLUB"

Las sabrosas crónicas gráficas de Vargas condimentan el semanario de espectáculos de García Valseca.

Don Jilemón, el de las carpas.

El pícaro urbano y su apreciable familia rural.

Chava, Nepomuceno, Ulogio y Aniceto; tres comparsas y un pariente opacados por el histrionismo de Jilemón.

En contraste con los anodinos Nepomuceno, Chava y Aniceto, los personajes que se incorporan más tarde a *Los Superlocos* son afortunados hallazgos: el teporocho Fofoy con su eterna cantaleta: "deme para mi vicio"; el ranchero de rápida pistola Poloño que le disputa la novia a Jilemón; Bazuka, "la quita hombres"; Elodia, "la yegua loca"; y sobre todo los hijos de don Nabor Lilongo y Doña Guanábana Guarneros: Elpidio, Talocha y Cuataneta. En una escapada al medio rural Don Jilemón introduce a una pareja memorable que sobrevivirá a la serie: El Güen Caperuzo, cacique del Valle de los Escorpiones y su hermana la atrabancada, polvorienta y tierna Caledonia de inseparable trabuco al hombro. Hay también fauna antropomórfica como el culto y civilizado Peterete, salvaje del Amazonas, que se receta unas muy poco disneyanas guarapetas en el Cirilos y hasta enamora a la vulnerable Cuataneta.

El éxito no es buena carta de recomen-

dación y Don Jilemón, pícaro triunfador, resulta divertido pero menos entrañable que otros antihéroes que capotean la adversidad a base de ingenio. Al confeccionar un protagonista ganón, manipulador, cínico, y encumbrado a fuerza de transas, Vargas presenta una caricatura, quizá involuntaria, del nutrido grupo de oportunistas y trepadores que hicieron fortuna en las primeras décadas de la posrevolución. Y no es extraño que García Valseca haya premiado la serie, pues en el fondo Don Jilemón es una jocosa caricatura del rechoncho y prepotente Coronel. En *Los Superlocos*, como en el México de la revolución hecha gobierno, la trácala paga dividendos y no es excepcional que los pícaros sin escrúpulos terminen dueños de lujosos clubes nocturnos o de emporios editoriales.

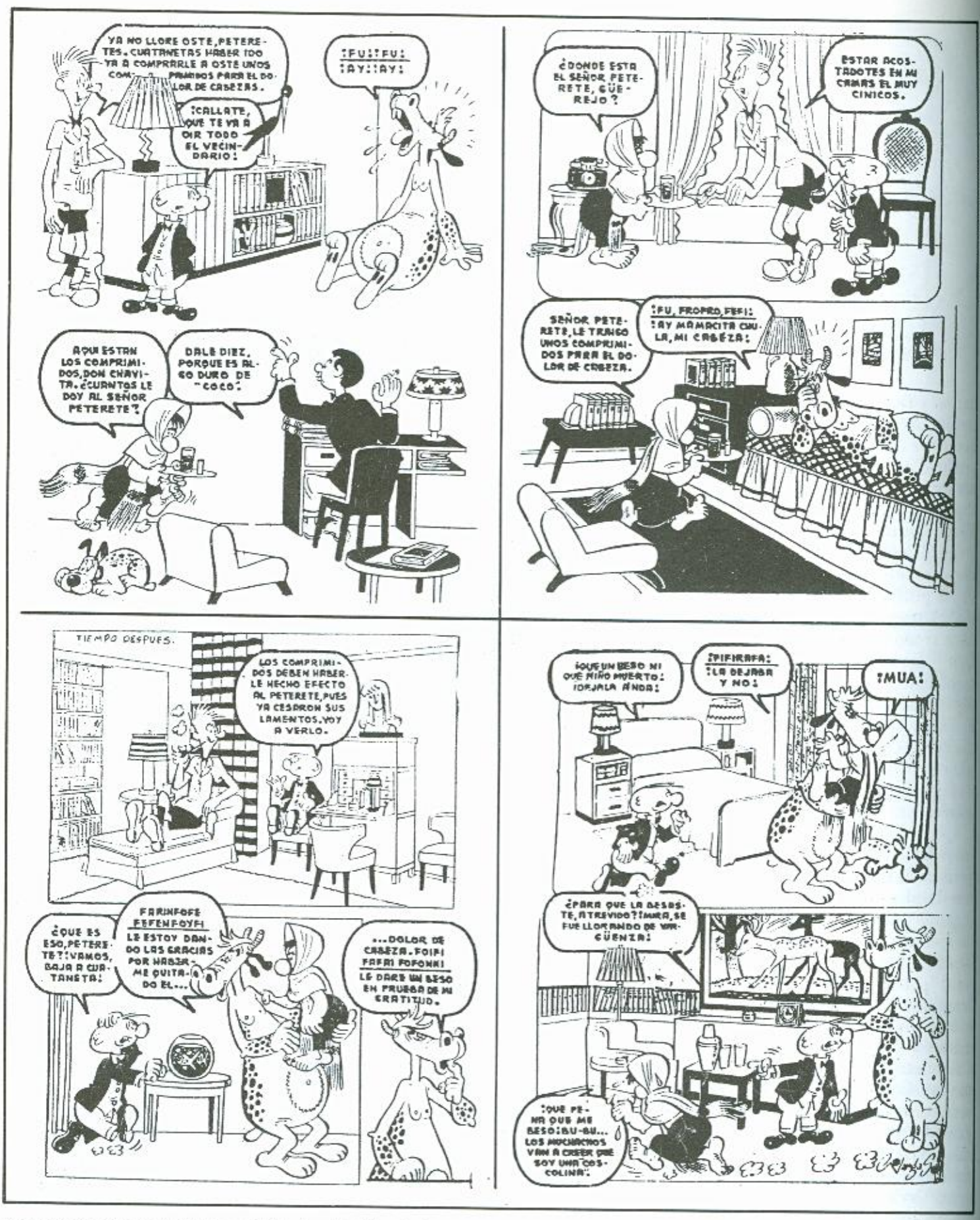
La contraparte del adinerado y prepotente Don Juan corre por cuenta de los personajes femeninos de la serie. Algunos son simples objetos de conquista, como la ingenua y patona Talocha Lilongo —"pies de memela"— o la confiada Glafira, que deja la academia de taquigrafía y abandona al "pobre pero honrado" Jilipollo, deslumbrada por el triunfo en los escenarios que le promete Jilemón. Pero otros son densos y complejos, como la inolvidable Cuataneta. La mayor de las Lilongo escapa a las clasificaciones obvias: no es guapa, como casi todas las jóvenes; ni respetable y casada, como las maduras. La entrañable chaparrita, soltera, ignorante, poco agraciada y de edad indefinida, se desempeña como sirvienta y su imagen retrata a la "indita bajada del cerro a tamborazos" y reducida a la condición de "gata". Pero es

G. Vargas, *Los Superlocos*, PEPIN, 2083, 1945.

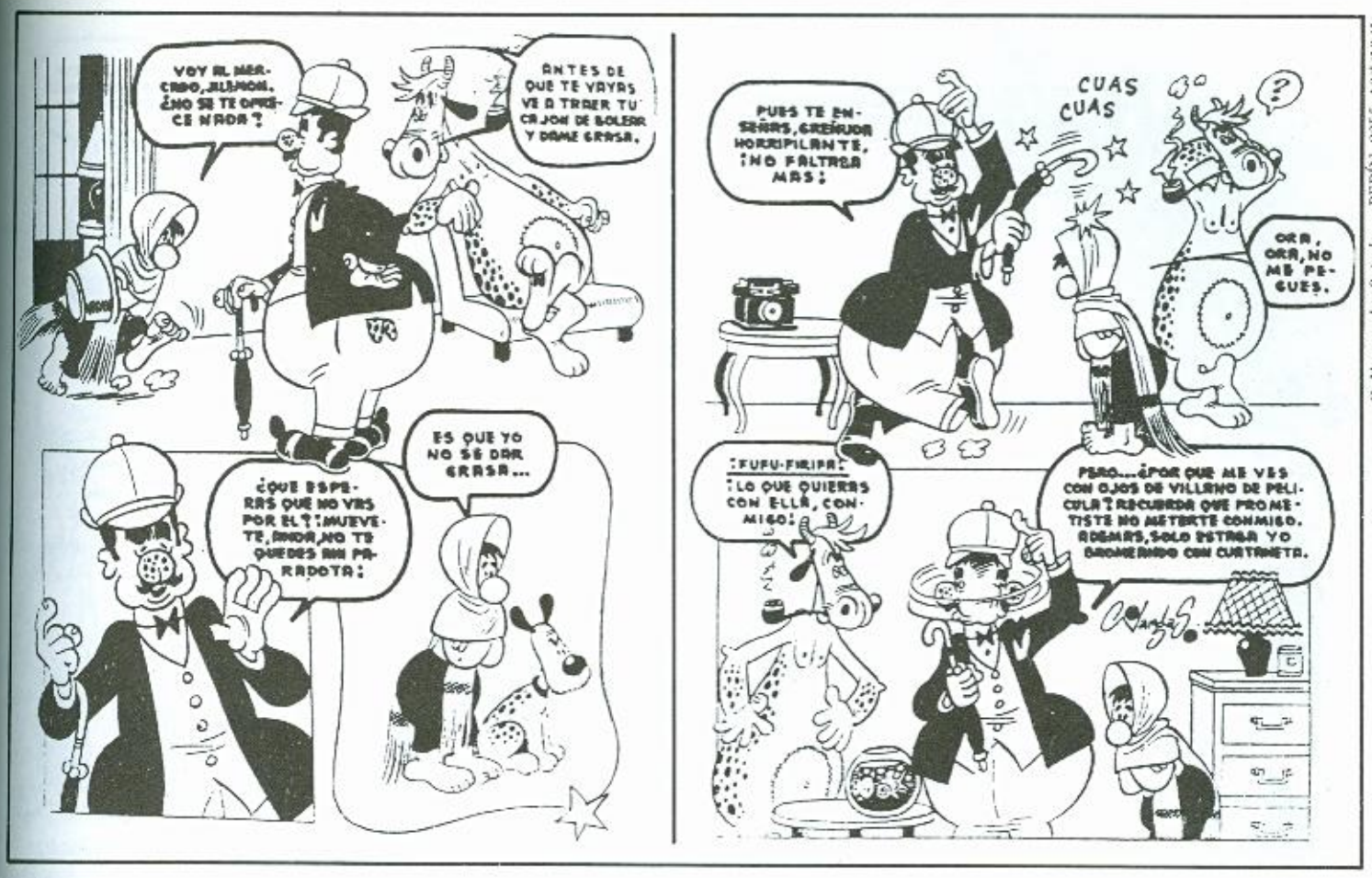
Esta serie es ya vasto testimonio de usos y costumbres populares.

G. Vargas, *Los Superlocos*, PEPIN, *circa* 1945.

El estilo de Vargas se va haciendo de palabras.



La historieta explora diferentes posibilidades del triángulo formado por Cuataneta, Jilemón y el Peterete Salvaje del Amazonas.

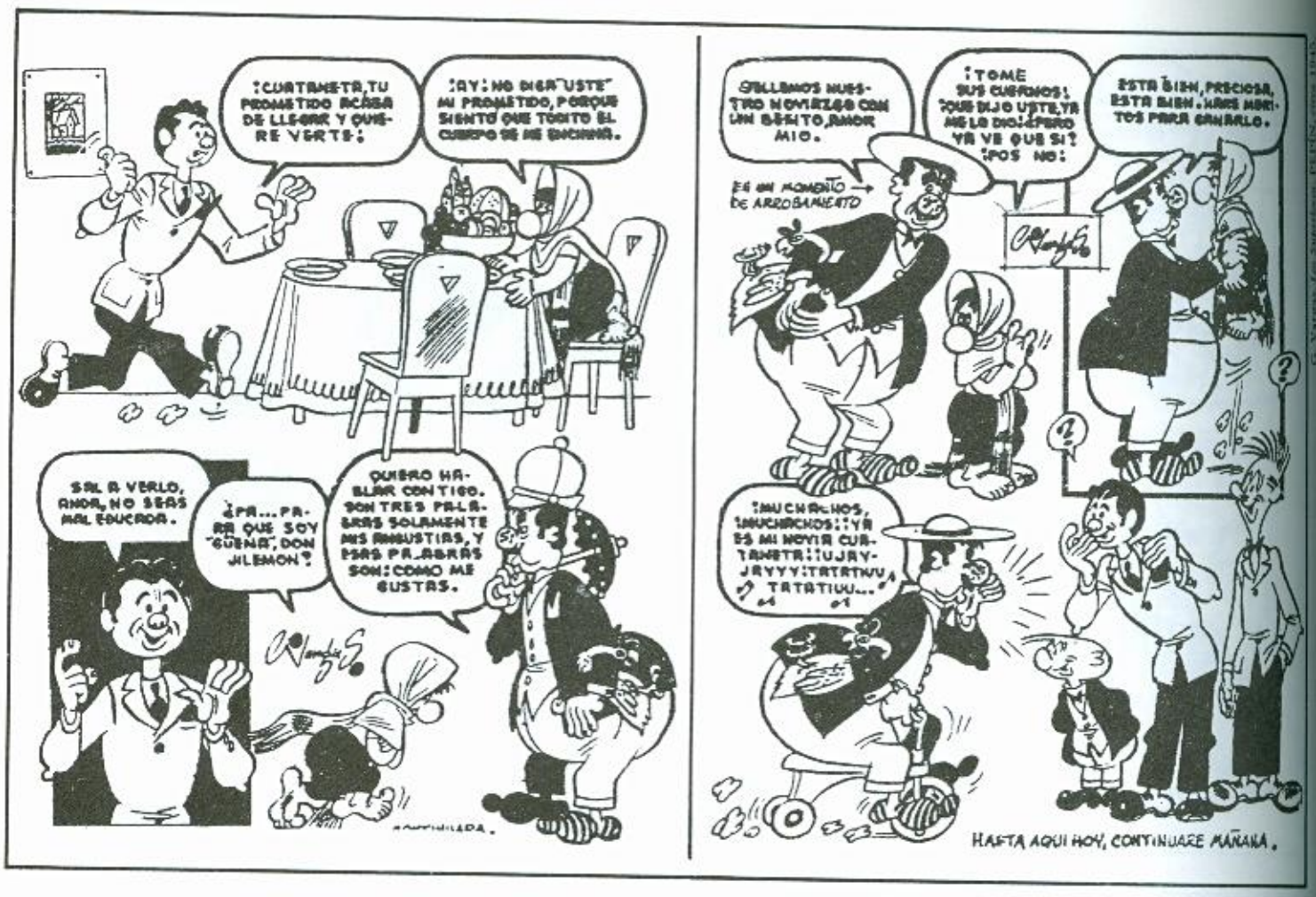


G. Vargas, *Los Superlocos*, PEPÍN, 9255, 16/3/1945.

también autosuficiente, decidida, emprendedora y dueña de un excepcional sentido común. Frente al inescrupuloso Jilemón —con quien llega a sostener un tórrido romance como sucesora de su hermana Talocha—, Cuataneta representa la integridad y la dignidad femeninas. Su lado débil son los hombres y los Peteretes salvajes, que la desarman con sólo alzarla y asestarle un tronado picorete. También la pierden sus buenos sentimientos y su vulnerabilidad al chantaje sentimental. Como doña Gamucita —madre viuda del poeta Avelino Pilongano en *La Familia Burrón*— este personaje es una versión admirativa, respetuosa y no condescendiente de la "abnegada mujer mexicana".

En *Los Superlocos* la moralina corre por cuenta de algunas apoyaturas, como ésta que sataniza a los asistentes a un *Dancing*: "Los estudiantes que no estudian, gozan ahora, pero cuando aparezcan los hilos de plata en su juventud ya los veremos de cargadorcitos o de aboneros... ¡Pobres!" Aunque el estilo del texto y la sabrosura con que Vargas dibuja el reventón, siembran la duda de si se trata de mensaje o choteo. En cuanto a Don Jilemón, no se le ve con ojos críticos ni tampoco apologéticos; su saga no es más que el espectáculo —jocoso y divertido— de cómo un afortunado caradura lleva a buen fin sus ingeniosas trapacerías.

En 1947 *Los Superlocos* comienza a publicarse también en el suplemento dominical del diario *Esto*, y en 1950 la serie abandona las pequeñas páginas de *Pepín* para trasladarse a las algo mayores de *Paquito*. En su nuevo territorio la historieta conserva el nivel y las características que la definían desde mediados de los años cuarenta. De esta época son particularmente rescatables los episodios que transcurren en los pedregosos dominios del Güen Caperuzo y la aguerrida Caledonia. Poco después la historieta se transforma en un *comic book* independiente, de aparición quincenal e impresión a color, con el nuevo título de *Paquito presenta Don Jilemón*. En estos capítulos, la víctima del protagonista es su hijo Pompeyo, un niño



sufrido y abnegado que trabaja como negro para mantener al gandul de su padre.

En los primeros años de la década de los cincuenta, Vargas sostiene en paralelo *Los Superlocos* y *La Familia Burrón*, pero el trabajo lo rebasa y finalmente cancela la serie más vieja. Don Jilemón Metralla y Bomba desaparece definitivamente del mundo de las historietas, pero, como veremos, algo de su espíritu sobrevive en Borola Tacuche, su *alter ego* femenino.

Virola y Piolita, *Los Superlocos* y *La Familia Burrón* son los eslabones fundamentales y sucesivos de la obra de Vargas, pero el monero también se dio tiempo para producir otras series, menores quizá, pero no irrelevantes. A mediados de los cuarenta, mientras en *Pepín* aparecían las aventuras de Don Jilemón, en las revistas de la misma editorial, *Paquito* y *Pinocho*, se publicaron algunos episodios de la serie titulada *Los Superchiflados*, luego *Los Chiflados*, habitada, entre otros personajes, por el Charro Chafarreta, el cuico Matachín, el diablito Pipiole y también por su primo

Gaudencio Bedolla, un pato humanizado de trazo disneyano pero idiosincrasia varguista. *Los del Doce*, saga de quinto patio protagonizada por Leontino y su hija Amiba, es otra historieta marginal de este autor.

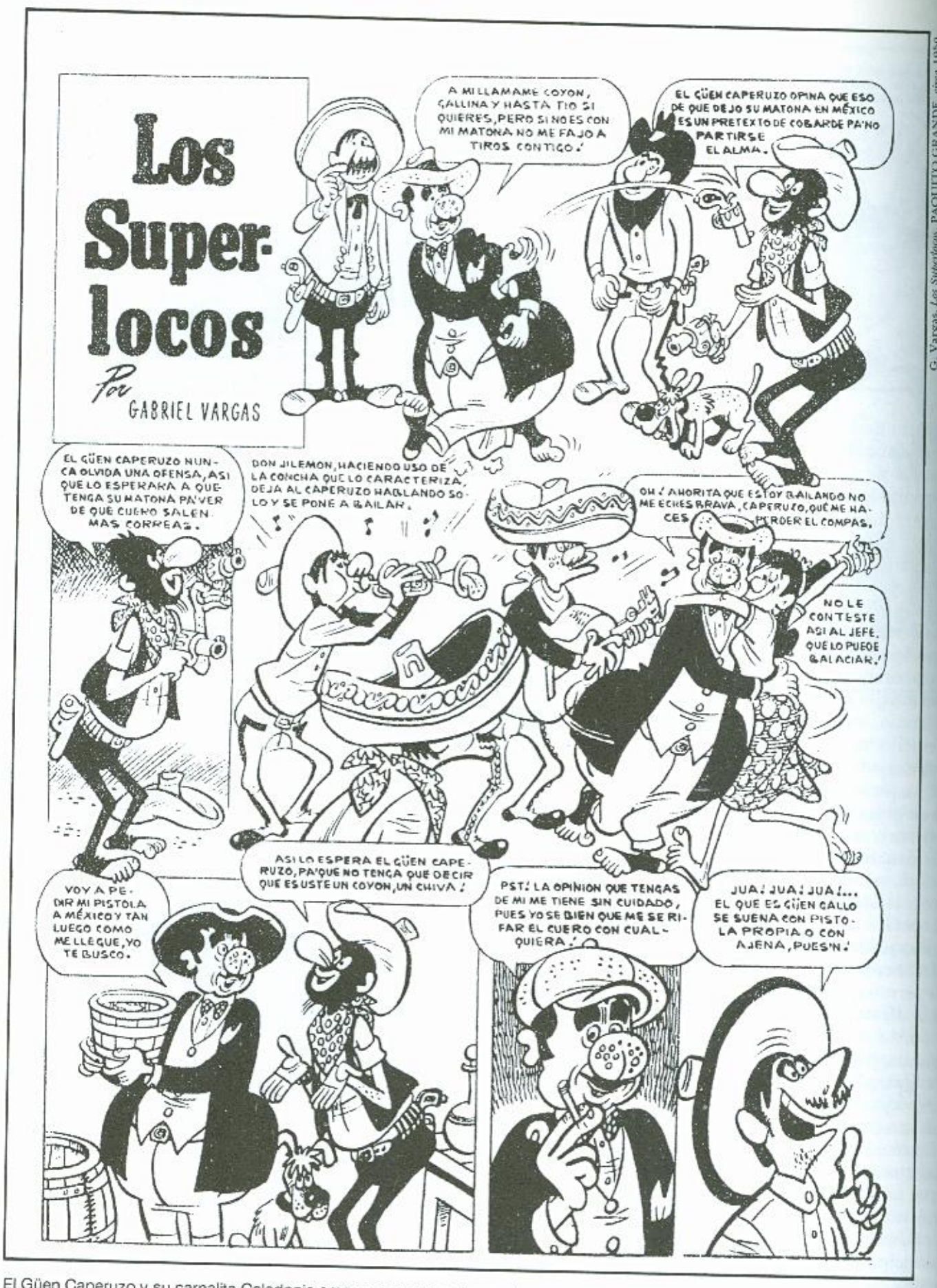
Más importante y extensa es la serie *Poncho Lopes*, que aparece en fascículos semanales impresos a color por Editorial Panamericana durante 1956 y 1957. Aquí Vargas deja el dibujo en manos de uno de sus colaboradores, pero si la catadura de los personajes es responsabilidad de Héctor Macedo, los caracteres y la trama llevan el sello indiscutible del guionista. En esta historieta Vargas despliega su vena rural: los protagonistas son Poncho Lopes, viejo de grandes bigotes y barba de chivo que ejerce como cacique de La Marranera, su hijo Susano, su nuera Débora y su nieto Ponchito; así como su fraternal antagonista Acémilo Chaparreras, hombre fuerte de La Lobera, al que siempre acompaña su guardaespaldas, el grandulón y malencarado Generoso. Sobresalen también enérgicos personajes femeninos, como la bruja Katina, afecta a fumar pipa y tomar refino con puñados de pólvora, y la agraciada Tarántula, hija de un fabricante de "queso de iguana" y tenaz enamorada de Poncho el viejo.

La imaginería campirana desplegada en *Poncho Lopes* —prolongación de los temas rurales que Caperuzo y Caledonia habían incorporado a *Los Superlocos* y anticipo de las aventuras agrarias de *La Familia Burrón*, protagonizadas por Juanón Teporochas y Briagoberto Memelas— documenta la visión varguiana del mundo campesino.

G. Vargas, *Los Chiflados*, PAQUITO, *circa* 1948.

El diablito Pipiole y un Donald que responde al idiosincrático nombre de Gaudencio Bedolla en esta serie paralela a la de *Don Jilemón*.

En las series rurales de este autor, las aventuras de vaqueros nómadas —habituales en el *western* de tradición norteamericana— son sustituidas por intrigas comunales protagonizadas por héroes que ejercen patriarcados sedentarios. El campo mexicano que nos muestra Vargas no es territorio de colonización, propicio a la gesta de jinetes desarraigados, sino ámbito comunitario presidido por añejas hegemonías informales, donde las personalidades destacadas cobran inevitablemente el carácter de caciques. El universo de nuestros héroes y villanos rurales son sus dominios; las regiones donde se les teme



G. Vargas, *Los Superlocos*, PAQUITO GRANDE, circa 1950.

El Güen Caperuzo y su carnalita Caledonia emergen por vez primera de su cueva natal en las viñetas de *Los Superlocos*.

G. Vargas, *Los Superlocos*, PEPÍN, circa 1946.

"El cacique nace, no se hace", dice alguna vez Poncho Lopes. Y efectivamente para Vargas los patriarcas rurales no son fortuna ni desgracia, constituyen una relación social sin adjetivos. El representante de la comunidad puede ser benevolente y sensato, como don Juanón, o déspota y atrabiliario como Briagoberto, pero en todo caso es la encarnación superlativa de su clientela: Caperuzo es prieto, atrabancado y venenoso, ni mejor ni peor que los demás pobladores de las cuevas que horadan el inhóspito Valle de los Escorpiones, y Briagoberto es el padre de La Coyotera, entre otras cosas, porque su capacidad para seguirle la hebra al "agua de las verdes matas" supera a la de sus coterráneos.

El paisaje físico y humano de las series rurales de Vargas recuerda al árido Mezquital y a los pulqueros llanos de Apan de su natal Hidalgo; pero su inclinación a ubicar las intrigas en ámbitos comunitarios y darle carácter protagónico a las colectividades, remite a su gran serie urbana. En *La Familia Burrón*, como en las historietas campiranas, los héroes individuales existen en y por su contexto: la vecindad del Callejón del Cuajo y sus comadres, en el caso de Borola y Regino, y los marginados de la colonia perdida El

y admira; el territorio sobre el que ejercen su poder autoritario o benevolente.

El Güen Caperuzo es quien es por la fidelidad que le profesan los polvorientos habitantes del Valle de los Escorpiones, a Poncho Lopes lo define su patriarcado sobre los hijos de La Marranera, a don Acémilo Chaparreras se le reconoce como protector de La Lobera, en San Cirindango de las Iguanas el que la mueve es Juanón Teporochas y en La Coyotera es cacique el pulquero Briagoberto Memelas. Beneficiarios de fidelidades primordiales y cumplidos ejecutores de sus funciones de mediación y representación, estos caciques protagonizan aventuras esencialmente colectivas a las que confieren rostro individual. Así, por ejemplo, el experimentado patriarca Teporochas tiene que hacer valer su autoridad con el atrabancado Briagoberto y con el cerril Caperuzo, para resolver los problemas de linderos —o "fronteras" como prefieren llamarlos— que enfrentan a los pobladores de La Coyotera con los broncos habitantes del Valle de los Escorpiones.

G. Vargas, *Los Superlocos*, PEPÍN, 2576, 1946.

Los grandes personajes campiranos de Vargas son caciques, no vaqueros; patriarcas territorializados, no jinetes nómadas.

G. Vargas y A. Ruz, *El Gran Caperuzo*. PAQUITO PRESENTA, 14022, 9/8/1953.

Como la vecindad en las historietas urbanas, la comunidad es el verdadero y colectivo protagonista de las series rurales de Vargas

Terregal, en el caso de Susanito Cantarranas y la Divina Chuy.

En respuesta a un trivial desafío y para probar que es capaz de manejar un personaje femenino en papel protagónico, a fines de los años cuarenta Vargas diseña lo que será *La Familia Burrón*. La serie comienza a publicarse en 1948 en la revista *Pepín*, de formato pequeño y periodicidad cotidiana. El título inicial, *El Señor Burrón o vida de perro*, formula explícitamente la línea temática con la que comienza la historieta: las desventuras de un marido mandilón, bocabajeado por su dominante esposa. Los personajes de Vargas tienen siempre referentes reales y en este caso, su inspiración son los padres de un compañero de infancia: la mujer siempre perfeccionándose frente al tocador mientras el marido barre o prepara biberones.

Una niña bien, venida a menos, llamada Borola Tacuche, el modesto peluquero Regino Burrón y sus hijos adolescentes Regino chico —conocido como El Tejocote— y Macuca son los protagonistas con los que Vargas incursiona en la tradicional historieta de tema familiar internacionalizada por *Bringing up Father* de McManus. Aunque posiblemente su inspiración y antecedente inmediato es *Mamerto y sus Conocencias* —*family strip* autóctona creada por Hugo Tilghmann a fines de los años veinte. La referencia a los arquetipos Pancho y Ramona es inevitable, ya que al principio la serie de Vargas adopta hasta la misoginia de sus predecesores. Pero hasta ahí llegan las influencias. La originalidad de Vargas

empieza desde la condición social de sus personajes; matrimonio modesto cuya precaria economía depende de El Rizo de Oro, donde Regino ejerce de peluquero. La "vida de perro" del título no se refiere sólo a las desavenencias domésticas —que son el centro del universo en las series inspiradas por el *american way of life*— sino también, y sobre todo, a la penuria económica que casi nunca se asoma por las otras historietas de este corte.

Regino no lleva en el apellido el estigma del matriarcado, sino el de la injusticia social: "un burrón que trabaja noche y día y su horizonte nunca se amplía; un hombre siempre apachurrado por la sociedad y que nunca progresa". Así lo describe Vargas en una entrevista, y así —apachurrado y sin horizontes— se mantiene durante los cuarenta y tantos años de la serie. Si a veces el señor Burrón siente que

G. Vargas y A. Ruz, *El Güen Caperuzo*, PAQUITO PRESENTA, 14025, 10/9/1953.

El cuaco-pollo; contribución a la zoología fantástica.

Poncho Lopes, patriarca de La Marranera y autor de la frase "El cacique nace, no se hace".

G. Vargas y H. Macedo, *Poncho Lopes*, PAQUITO PRESENTA, 17019, 6/12/1956

"el matrimonio es un infierno", no es tanto por los enredos de Borola o las travesuras de sus hijos, sino porque: "Desde su primer día de casado Regino se enfrenta con el problema que lo atormentará toda su vida: darle de comer a su señora", como lo señala el texto conclusivo de los episodios de los cincuenta, dedicados a los años juveniles de los protagonistas. El verdadero drama de los Burrón no es, pues, quién cocina en casa, sino el que todos los días haya algo que echar en la olla.

Para Vargas el matrimonio no es una isla. Lejos de constituir un ámbito autosuficiente susceptible de disección burlesca, la familia de los Burrón es el último reducto de la lucha cotidiana contra la adversidad. La historia puede ser leída como una descarnada sátira del mundo doméstico o como una apología de la familia mexicana; pero en todo caso la visión de Vargas no es intimista, lo que en verdad importa es la tragicomedia social que el matrimonio protagoniza.

La facción reginista de los lectores —que la hay— debe pensar que Borola es una plaga; y los partidarios de la flaca —que somos legión— sentimos que el pusilánime peluquero se pasa de conservador y "alma muerta". Pero todo Quijote necesita su Sancho —dicho sea en doble sentido— y no hay Borola sin Regino. No

G. Gabriel Vargas, LA FAMILIA BURRÓN, 169, 4/12/1981.

Juanón Teporochas, prohombre de San Cirindango de las Iguanas, y Briagoberto Memelas, pulquero mayor de La Coyotera.

es concebible la subversión sin el contrapeso del realismo, ni sobrevive la esperanza en el prudente sin el impulso vital del aventado.

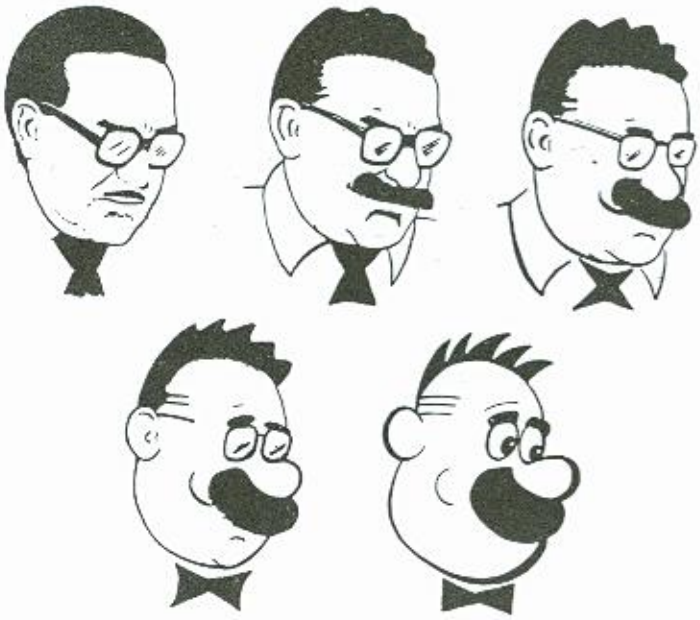
La simbiosis matrimonial de los Burrón es dinámica, y una de las mayores virtudes de la serie radica precisamente en el desarrollo de la relación entre los protagonistas, que se entrevera estrechamente con la evolución de su postura social.

En los primeros años de su matrimonio el chapatín se esfuerza por transformar a la desobligada e irresponsable "niña Borola" en cumplida ama de casa. Vano empeño. Educada en la molicie por la pudiente tía Cristeta, la flaca carece de entrenamiento para la sumisión hogareña, y los intentos de Regino por domesticarla fracasan. Al principio la herencia de clase es un rasgo puramente negativo: Borola tiene aires de grandeza pero es torpe y floja; una rotita buena para nada. Mala elección matrimonial para el modesto peluquero, que tiene que asumir la proverbial doble jornada y dividirse entre El Rizo de Oro y las labores caseras.

Pero la Tacuche no es una niña bien frágil y dejada, sino de la especie que en el cine de George Cukor encarnó Katherine Hepburn. "Alta, escuálida y muy de-

G. Vargas, *El Señor Burrón o Vida de Perro*, PEPÍN, 3795, 1949.

Al principio, la nueva serie es un *Bringing up Father* de vecindad y Borola una suerte de Jilemón con falda.



De cómo Regino se estrenó de mandilón y Borola de barbajana en un largo *flash back* publicado en los cincuenta.

G. Vargas, *La Familia Burrón*, PAQUITO PRESENTA, 16090, 25/I/1954.

cidida", así se define la actriz, y así es también Borola: quizá comodina y arrogante, pero también insumisa y subversiva. En vez de aceptar con abnegación y sacrificio la esclavitud doméstica de su nueva condición social, la güera hace de las labores caseras una aventura picaresca: entierra los pañales sucios con tal de no lavarlos, estira el gasto robando en el mercado, expropia las ollas de las vecinas para no guisar...

Hasta aquí las travesuras de la niña mimada son ingeniosas y simpáticas, pero también crueles, egoístas y difíciles de justificar. Sus víctimas son los débiles: Borola saquea una fonda, destruye un modesto café de chinos, roba a las placeras y hasta tortura al pobre tío Enedino, pordiosero trashumante y ciego al que trata de quemar vivo porque el tesoro del que presume resulta fierro viejo. En estos episodios "la calaca flaca" es un Jilemón Metralla con faldas, y Vargas la presenta como contraparte negativa de su personaje predilecto, el sufrido y trabajador Regino. Las palabras de despedida del ciego Enedino a su sobrino Burrón son toda una declaración de principios:

> La rectitud de tu carácter y tus nobles sentimientos, hacen que cuanta gente te conoce te estime.. en cambio tu mujer siempre vivirá odiada por todos... por interesada, baja y ruin...

El texto de la apoyatura, que corre por cuenta del autor, subraya el aserto: "Cuánta verdad encierran las palabras del venerable milarrugas".

En este punto la ceguera de Vargas es tan completa como la del tío Enedino,

El "Cuchichí" como alternativa a la esclavitud doméstica.

Si *La Familia Burrón* fuera fábula, Regino sería la hormiga y Borola la cigarra.

Los reflejos habituales del macho mexicano resultan contraproducentes con la indomable güereja.

G. Vargas, *La Familia Burrón*, PAQUITO PRESENTA, 16149, 27/9/1954.

El auténtico Cuchichí o Kuchi-Kuchi, como se bailaba en el Teatro Lírico a mediados de los treinta.

pues en poco tiempo Borola se convertiría en el personaje femenino más entrañable de la historieta mexicana y —sin ser monedita de oro— también conquistará el respeto y la simpatía de su vecindario de papel. Y es que si su esposo no puede domesticar a la güereja, su autor también fracasa en el intento de mantenerla en calidad de ejemplo negativo y carne de sermón.

Las desventuras de Regino como víctima de las trastadas de Borola y de las travesuras de El Tejocote y Macuca —al comienzo tan desvergonzados, fumadores y coscolinos como su madre— alimentan la serie hasta mediados de 1954; pero en agosto de ese año la flaca se suelta el chongo y emprende una aventura que hará época y definirá el curso de la serie.

Al grito de "¡Nace una nueva estrella del firmamento teatral!", Borola, transformada en "ombliguista atómica" y "exótica de los ojos verdes", encabeza una nutrida *troupe* de comadres en un proyecto sicalíptico y farandulero. El patio de vecindad se transforma en carpa y las sufridas esclavas del metate abandonan fogones, lavaderos y niños moquientos para sacudir el aguayón como jinicuiles en comal al ritmo de aquella de Pérez Prado que dice:

¡Yo soy el icuiricui,
que sí, que no, el icuiricuiii...!
¡Yo soy el macalacachimba,
que sí, que no, el macalacachimbaaa...!

Aunque doña Mati Guarneros no ha terminado de cocer los frijoles y teme que su viejón le eche pleito si al llegar no encuentra tortillas de aplauso en casa, el llamado de la farándula puede más, y enfundándose en ajustado payasito se lanza al estrellato con "peligroso acto de perros amaestrados". Las demás ñoras también se apuran con el quehacer y quitándose delantales, rebozos y algo más se transforman en el atractivo coro de mamboletas que se anuncia como "¡treinta exóticas en línea!"

G. Vargas, *La Familia Burrón*, PAQUITO PRESENTA, 16152, 7/10/1954.

La carrera artística de Borola es corta, pero después ya nada volverá a ser igual.

G. Vargas, *La Familia Burrón*, PAQUITO PRESENTA, 16293, 19/4/1956.

Practica su bola rápida con las albóndigas.

Fuma enormes puros de papel periódico.

G. Vargas, *La Familia Burrón*, PAQUITO PRESENTA, 16295, 26/3/1956.

Borola sacude el aguayón al ritmo de los tiempos.

G. Vargas, *La Familia Borrón*, PAQUITO PRESENTA, 16299, 9/4/1956.

Revoltosa primitiva y ratera social, Borola se define certeramente como "un Chucho el Roto con enaguas".

Sea cual fuere la intención de Vargas, la idea resulta gozosa y subversiva: el espectáculo de las fodongas comadres en vistosas tarzaneras y sacudiendo las tambochas de las de acá, mientras se les queman los frijoles, es francamente liberador. La transgresión es completa: la vecindad, ámbito doméstico por excelencia, deviene territorio liberado por el reventón; y sobre el improvisado escenario se fusionan dos condiciones femeninas tradicionalmente incompatibles: la esclava del hogar y la coscolina *vedette*; la esposa abnegada —madre de más de cuatro— y la encueratriz.

Para las doñas del Callejón del Cuajo la experiencia en el coro es efímera, pero Borola se lanza de lleno a la carrera artística, y gracias al espectacular número del Cuchichí, alcanza el estrellato. Primero

G. Vargas, *La Familia Borrón*, PAQUITO PRESENTA, 16295, 25/7/1955.

Saca el arcabuz a la menor provocación.

G. Vargas, LA FAMILIA BURRÓN, 302, 11/7/1984.

En los primeros años de la crisis que llegó para quedarse, el hambre se vuelve tema obsesivo.

pag. 18

G. Vargas, LA FAMILIA BURRÓN, 186, 22/4/1982

pag. 19

Lo tremendo no es tremendista gracias al implacable humor.

G. Vargas, LA FAMILIA BURRON, 374, 27/11/1985.

Borola no perdona ni la burla, y por la ironía evita el planfleto.

debuta en la Sala Lolita alternando con las mimadas hermanas Arcocha Botello, el tenor Tilingo Cervantes —creador de "Boquita de Holán"—, el gran Archundia y su muñeco Cirilo —que presentan el *sketch* de perenne actualidad "¡Ay hambre cómo me has ponido!"— y la exótica tropical Matanga. Después, la inevitable gira por el interior. Finalmente, la consagración en el extranjero. Pero ahí es donde la puerca tuerce el rabo, pues Borola, como el resto de los mexicanos, tiene que conformarse con ser profeta del Cuchichí en su tierra, y sólo en sueños, y en la prensa, logra hacerla en el "vetarro continente".

Entre tanto, Regino —que se ha quedado solo pues El Tejocote y Macuca siguen a su madre en las giras— adopta al mustio y disciplinado Foforito Cantarranas; un señor Burrón de pantalón corto que le permite practicar su vocación de padre soltero hasta el regreso de la descarriada familia.

Habiendo pellizcado la gloria y satisfecho su sed de aplausos, Borola se reincorpora al hogar. Pero las cosas ya no son como eran antes: aunque como ama de casa es heterodoxa, la flaca se las arregla para taparle el ojo a Regino, y aún le quedan energías para emprender desquiciantes proyectos: transforma la azotea de la vecindad en balneario, ejerce de mujer bala o de luchadora enmascarada, establece un servicio de transporte en lancha para los damnificados de las inundaciones y, sobre todo, sigue promoviendo el reventón al ritmo de los tiempos, con escuelas de chachachá y festivales a go-gó.

Con el Cuchichí y otras aficiones transgresoras —que son su alternativa a la

domesticidad— Borola inaugura un protagonismo femenino inédito en la historieta mexicana: la desfachatez como ejercicio de la libertad; ser franjolina, intrigosa y argüendera pero no sumisa; música y malora mas no dejada; desparpajada, salidora y claridosa en vez de hipócrita y mosca muerta.

"Borola es el pícaro que ejerce en los mercados, Guzmán de Alfarache en una fiesta de vecindad...", "...un logro del caos, una anarquista en medio de asentimientos y deferencias...", ha escrito Carlos Monsiváis; mientras que según Gabriel Vargas: "Borola ha sido toda su vida la piel de Judas, aunque tiene marido que siempre la frena". Las dos aproximaciones son legítimas, pero el mejor retrato de la flaca lo hace ella misma en un episodio publicado en 1956.

Cuando una sufrida vecina se queja amargamente del hambre de sus hijos, "puros esqueletos forrados de cuero", Borola sugiere que coman cartón remojado, o que de plano roben. En el diálogo siguiente la comadre reivindica al conformismo más lloriqueante, mientras que la güera hace una apología del instinto rebelde y da una puntual definición de sí misma como bandolero social:

SE TAPA LA BOCA Y LAS NARICES CON TANTA FUERZA Y AGUANTA TANTO LA RESPIRACION, QUE HASTA SE PONE MORADO.
ASI NUNCA SE MATARA, LO QUE HACE ES UNA VIL PAYASADA.

YA SE ME HACIA RARO QUE EL BORRACHIN DE SU MARIDO TRATARA DE IRSE AL VALLE DE LAS CALACAS.
DE VERAS, GUEREJA. TODA LA NOCHI ESTUVO TAPANDOSE LAS NARICES Y LA BOCA TRATANDO DE MORIRSE.

pag. 6

ES UNA VIDA MUY FASTIDIOSA VIVIR ATENIDOS A LA CARIDA DE LA GENTE, PASARLA ASI, NO ES VIDA.
¿SABEN LO QUE SON USTEDES? UNOS MALOS MEXICANOS.

LOS MEXICANOS DE LEY SE AGUANTAN EL HAMBRE SIN PROTESTAR. VEAN A TODA LA GENTE QUE PASA POR LA CALLE, SE DOBLA DE HAMBRE PERO NADIE SE QUEJA.
¿USTE CREE, GUEREJA?

pag. 7

EN LUGAR DE MATARSE POR NO TENER QUE COMER, LARGUESE A LA CALLE A CONSEGUIR AUNQUE SEA CASCARAS QUE ECHARLE A LA TRIPA.
ORALE, NO DESCOBIJE, NO CUALQUIERA PUEDE VERME EN TARZANERAS.

NO VAYA A CREER QUE TRATABA DE HACERME UN DANO NOMAS POR PAYASO. EN VERDA MI SEÑORA Y YO TENEMOS VARIOS DIAS DE NO COMER.
BUENO, COMIAMOS ALGO. YA UNA VECINA ME DABA UNA ALBONDISA, OTRA TANTITOS FRIJOLES...
AJA.

CLARO QUE SI. EL ORGULLO DE SER MEXICANO ES AGUANTARSE TODAS LAS CANIJADAS DE LOS DE ARRIBA Y DE LOS COMERCIANTES.
ESO SE YO. QUE ENTRE TODOS NOS QUIEREN MATAR.

TODO MUNDO LO SABE PERO HAY QUE MORIR CON DIGNIDAD, SIN GRITAR Y SIN QUE SE LE ESCAPEN A UNO LAS LAGRIMAS POR LA POBREZA.
NO SABE USTE LO FEO QUE SE SIENTE LEVANTARSE Y ACOSTARSE SIN NADA EN LA BARRIGA.

Mafo

POR SI NO LO SABEN, NOSOTROS DESCENDEMOS DE LA RAZA DE BRONCE, DE HOMBRES ESTOICOS, AGUANTADORES, CON ALMA DE PIEDRA.
¿USTED SABE LO QUE LE HICIERON A CUAUHTEMOC?
SI LO SE.

LE QUEMARON LAS PATAS Y NI SIQUIERA SE QUEJO. AL CONTRARIO, PIDIO QUE LE PUSIERAN MAS LUMBRE.
ECHACATAMENTE. SI DESCENDEMOS DE ESE GRAN HOMBRE, NO NOS QUEJAREMOS DE NADA.

pag. 8

QUE LOS DE ARRIBA SE ROBAN EL DINERO DE LA NACION Y COMAN COMO REYES TRES VECES AL DIA, NO HAY QUE DOLERSE POR ESO.
QUE LOS DUEÑOS DE LAS GRANDES TIENDAS ORDENAN REMARCAR LA MERCANCIA, HAY QUE HACERSE DE LA VISTA GORDA.

EL PUEBLO NO TIENE DERECHO A QUEJARSE. DESDE HAGE SIGLOS ES EL QUE HA AGUANTADO TODO, PARA ESO ES PUEBLO. TODOS LOS PRIHOMBRES SE HAN BURLADO DE NOSOTROS, ESTAMOS ACOSTUMBRADOS A SUS DESPRECIOS.
POS'TAMOS TORCIDOS.

pag. 9

ES QUE USTE NO SABE LO FEO QUE SE SIENTE NO COMER. DAN GANAS HASTA DE REVOLCARSE.
QUE PREFIEREN, QUE LES DUELA LA BARRIGA DE HAMBRE O QUE LES TATEMEN LAS DE GALOPAR.

LA MERA VERDA, ES MAS RUDO QUE LE QUEMEN A UNO LOS PIESES.
SI CUAUHTEMOC NOS DIO ESA ENSEÑANZA DE VALOR, TENEMOS LA OBLIGACION DE IMITARLO.

EL DIA QUE USTEDES SE COMPENETREN DE LA VERDADERA FUNCION QUE TIENEN EN LA CANICA, SE DARAN CUENTA QUE NOMAS VENIMOS A VER COMER A LOS DE ARRIBA.
COMO QUIEN DICE, ESTAMOS DE MAS.

LOS DE ARRIBA SON POLITICOS APROVECHADOS Y CORRUPTOS. LOS ACAPARADORES SON DESALMADOS Y SINVERGUENZAS Y LADRONES. LOS GRANDES COMERCIANTES LLENAN SUS BOLSAS DE ORO A COSTA DEL HAMBRE DEL PUEBLO.
ME HA PUESTO A PENSAR.

LLENE LA BARRIGA CON POCO DINERO.
AIDE: 20¢ LIBRA

En Vargas la apelación al trabuco no es propuesta..., sólo advertencia.

Vecina: Soy pobre pero honrada, nadie me señala con el dedo... cuando nos aprieta el hambre nunca pienso en ratearme algo, nomás me arrincono a chillar.
Borola: Pues por dárselas de honrada pronto asistirá al velorio de sus bodoques...
Vecina: A veces me desespero... quisiera prender un anafre, abrazar a mis hijos y esperar a que la muerte ponga fin a nuestros días.
Borola: Hay que hacerle frente a la vida con buena dosis de valor y mucho de concha... Yo soy mano larga, pero únicamente con los que tienen de sobra... Haga de cuenta que soy un Chucho el Roto con enaguas.

Claridosa como siempre, Borola da en el clavo, y al definirse como "un Chucho el Roto con enaguas", sin necesidad de saber sociología se pone un saco confeccionado por Eric Hobsbawm:

> El ladrón noble... forma primitiva de protesta social..., es un individuo que se niega a doblegar la espalda, eso es todo... No puede abatir la opresión... pero demuestra que la justicia es posible y que los pobres no tienen que ser humildes, impotentes y dóciles... Por esta razón Robin de los Bosques no puede morir y se le inventa incluso cuando no existe.

DURO, 7, 4/4/1989.

Las benitas, en defensa de la vida

TAMBIEN LAS BOROLAS CELEBRAN EL 8 DE MARZO

En el marco de la lucha por la democracia y la recuperación de la soberanía y la lucha social en nuestro país, las mujeres de los barrios de la ciudad de México celebramos en 8 de marzo.

Las mujeres organizadas de los barrios de la ciudad de México, creemos que es el momento de abrir una nueva época de participación política y social que genere un movimiento que incluya los intereses de millones de mujeres mexicanas.

Celebremos este 8 de marzo con dignidad, alegría y esperanza en que estamos construyendo un México nuevo, libre y democrático.

Comisión de Mujeres
H. CONVENCION DEL ANAHUAC

El Fisgón, LA JORNADA, 8/3/1991.

De niña de la "alta" venida a menos a símbolo del movimiento social.

Seguí caminando sin rumbo fijo. De repente, oí que tres voces pronunciaban mi nombre. Me volví, y vi a tres mujeres afuera de una vecindad. Una cortaba a la mitad Teleras, otra les ponía queso de puerco, crema, cebolla y abundante salsa verde, y la última se las comía vorazmente.

L. Fernando, LA REGLA ROTA, Núm. 4, primavera de 1987.

La calavera catrina y Frida Kalho preparan la torta y Borola se la come, en *Sentimientos de la nación* historieta de Luis Fernando.

Hasta fines de la década de los setenta, nuestro Robin de las vecindades ejerce una rebeldía individualista y anarquizante, siempre refrenada en nombre del orden y la propiedad por el prudente Regino. Pero, además, desde los últimos sesenta la serie entra en un bache creativo; las ideas se repiten y el dibujo, marcado por el estilo de Raúl Moysen, se simplifica y se hace rutinario. Carlos Monsiváis tiene razón al matizar su apología de *La Familia Burrón* señalando una cierta "reiteración de procedimientos" y la convivencia de "un proceso conformista y otro desenajenador", para concluir que "la prédica de la resignación neutraliza los elementos subversivos".

G. Vargas, LA FAMILIA BURRÓN, 411, 15/8/1986.

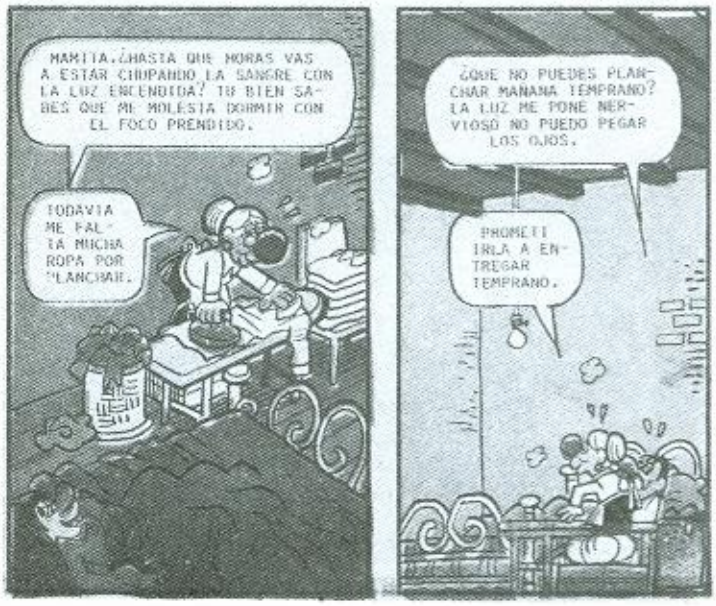
De las cuevas primigenias del pasado rural emergen, telúricos cuanto polvorientos, Caperuzo y Caledonia.

Esto era válido en 1975, cuando fue escrito, pero en 1978 Gabriel Vargas se independiza de Editorial Panamericana, comienza a publicar la serie por su cuenta, y a *La Familia Burrón* le llega un segundo aire. Posiblemente al calor de la insurgencia urbano-popular de los setenta y sin duda ante el impacto pauperizante de la crisis de los ochenta la historieta se politiza, las acendradas convicciones conformistas de Regino se tambalean y Borola comienza a transitar del bandolerismo social al liderazgo comunitario.

El desamparo popular, agudizado hasta el hambre en los periodos de crisis, ha sido tema recurrente en *La Familia Burrón*. Al principio la conciencia social encarnaba en Regino y la consigna era "no quejarse, sobreponerse y luchar por el engrandecimiento de la patria". Más tarde esta actitud conformista se compensa con las opciones entusiastas y transgresoras promovidas por Borola: la concha, el reventón y las transas justicieras aunque individualistas. Finalmente, en los últimos setenta, la respuesta de Vargas a los problemas e injusticias sociales se hace cada vez más colectiva. En una entrevista realizada por Carolina Velázquez en julio de 1988 el monero reconoce esta mutación:

G. Vargas, LA FAMILIA BURRÓN, 400, 30/5/86.

pag. 3 EPISODIO ▶ 400 pag. 4



> Uno cambia su manera de pensar sin darse cuenta... Doña Borola salía antes en aventuras más atrevidas porque era artista de teatro, por eso era más loca... Ahora da la impresión de ser más seria porque desde que empezó la crisis económica ha tenido que batallar doblemente por su familia y sus vecinos... no encuentra cómo mantener a sus hijos...

Ante la omnipresente carestía, Borola organiza el saqueo de víveres y distribuye los productos en el vecindario, promueve la pepena multitudinaria de suculentas viandas de segunda mano en los basureros o llama al boicot de los carniceros especuladores; pero también diseña opciones alimentarias alternativas como guisar perros, zopilotes, burros y hasta un enorme elefante de circo, o comer corteza, tierra y nutritivos chilaquiles de papel confeccionados con la sección dominical de los periódicos; sin subestimar soluciones más tradicionales como la milpa de patio y las hortalizas de azotea o los hornos cooperativos para producir bolillos grandes y baratos. El problema de la falta de vivienda lo resuelve construyendo babilónicos multifamiliares de madera en las azoteas; los costos prohibitivos de los servicios funerarios se soslayan instalando crematorios en el patio de la vecindad; el tráfico se soluciona excavando pasajes subterráneos y la

contaminación ambiental se erradica levantando el pavimento para sembrar árboles en patios, banquetas y calles. Cuando le colman la paciencia la güereja opta por formas de lucha más radicales: saca del clóset las cananas y el arcabuz y, al frente del alebrestado viejerío, organiza masivas revoluciones de azotea, o —en plan foquista— se asocia con las aguerridas Tayde Mantecón y Braulia Morquecho para expropiar comestibles a mano armada. En 1982, con motivo del fin de sexenio y proverbial año de Hidalgo, promueve el asalto de los camiones cargados de dinero que los funcionarios salientes están sacando del país.

Con frecuencia los afanes justicieros de Borola terminan en la cárcel preventiva o en el penal de la Isla del Pingo, acusada de militar en la Liga 16 de Septiembre. Pero de vez en cuando sus generosas fechorías quedan impunes, como en el caso del secuestro de Canuto Marrufo, dueño de las tiendas Panza Llena, liberado a cambio de 70 millones de pesos en alimentos.

El programa y las tácticas que movilizan a los habitantes del Callejón del Cuajo resultan heterodoxos, pero las carencias que quieren remediar son dramáticamente reales, y las opciones propuestas casi siempre colectivas y autogestionarias. A su

pag. 5

pag. 6

Gamucita con los enormes pies bien puestos sobre la tierra.

pag. 7

PAG. 51

modo *La Familia Burrón* deviene testimonio de una sociedad civil que se organiza, y la güercja se convierte en alma del viejerío y conciencia crítica de la vecindad.

Mientras la rebeldía de Borola ha ido adquiriendo un creciente sentido social, el consabido conformismo de Regino ha entrado en crisis. Como signo de los tiempos, últimamente en la casa de los Burrón se discute mucho de política, y algunos diálogos son reveladores de la nueva correlación de fuerzas intrafamiliar.

> Regino: Estamos viviendo una época tan infame, tan revuelta que uno pierde la fe.
> Borola: Vamos a ir todo el viejerío, armadas hasta los dientes...

En TEXTOS 9-10, 1975.

Las manos inútiles de Avelino se ocultan en mangas tan sobradas, vanas y lacias como el propio vate.

PAG. 32

PAG. 33

pag. 20

G. Vargas. LA FAMILIA BUBBLON, 331. 30/1/1985

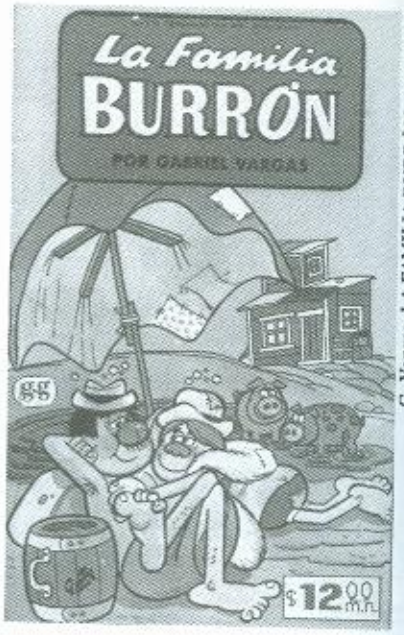
pag. 21

pag. 22

pag. 23

G. Vargas, LA FAMILIA BURRÓN, 321, 21/11/1984.

G. Vargas, LA FAMILIA BURRÓN, 516, 19/8/1988.

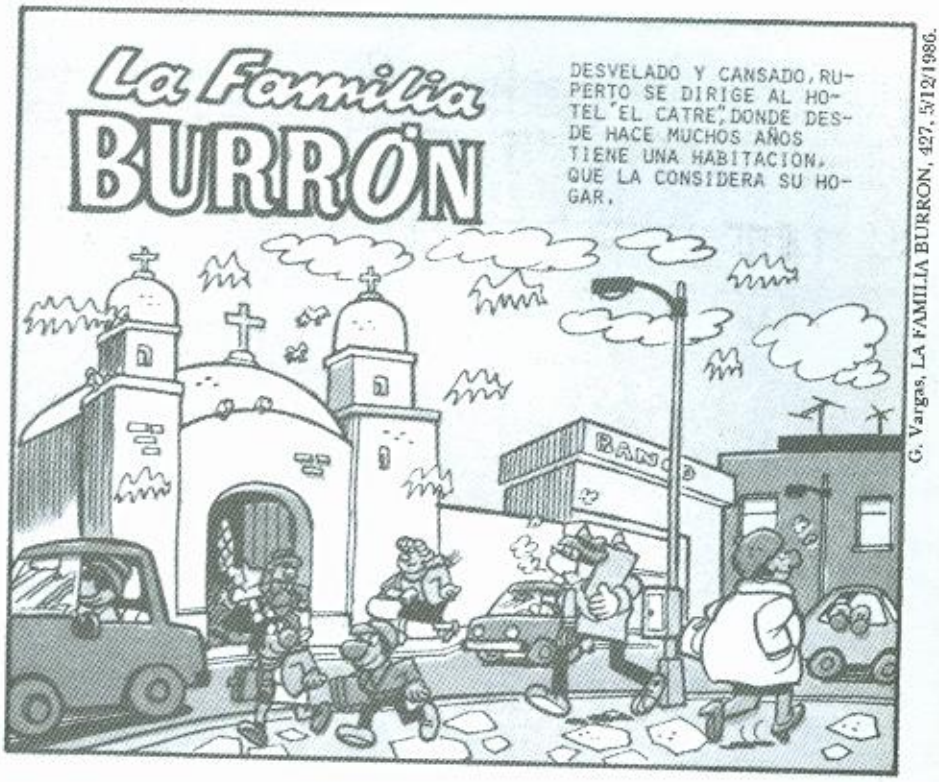


G. Vargas, LA FAMILIA BURRÓN, 10/9/1982.

PAG. 24

Días de tlachicotón y cardos.

PAG. 25



G. Vargas, LA FAMILIA BURRÓN, 427, 5/12/1986.

Regino: No quiero que te metas en líos. Deja que cada quien se defienda con sus propias uñas.
Borola: Es que si voy sola nadie me hace caso... en cambio si llevo a mis guerrilleras y armamos un sanquintín, seguro se nos hace justicia.
Regino: Olvídate... Lo único que nos queda es armarnos de paciencia.
Borola: Entonces tú quieres que la situación se arregle sola ¿No?... Me has desilusionado, chaparro, creía que eras hombre de arranque...
Regino: Lo siento pero soy hombre de paz... Razono los problemas... pero no sé reaccionar con valentía.
Borola: Pues yo no lo pienso, déjame. ¡Si en el combate me cortan el hilo de la vida no chilles, que por las heroínas nomás se puja!

En un artículo sobre *La Familia Burrón*, Vicente Quirarte compara a Regino con Francisco I. Madero, no sólo por la breve talla que comparten sino también por su mutua confianza en las instituciones y en la "necesidad de oponer la prudencia al arrebato". Pero lo cierto es que en épocas "infames" y "revueltas", como las que corren, Regino-Madero es rebasado por las circunstancias; y Vargas, cada vez más cerca de Borola, comienza a oponer el justo arrebato a la prudencia excesiva.

No es para menos. A estas alturas, en que la opción conformista equivale a cruzarse de brazos y dejarse morir de inanición, la tradicional prédica inmovilista de Regino, retomada por la sarcástica Borola, adopta un tono francamente irónico:

El orgullo de ser mexicano es aguantarse todas las canijadas de los de arriba... El pueblo no tiene derecho a quejarse... pa-

G. Vargas, LA FAMILIA BURRÓN, 443, 27/4/1987.

Otra bufanda, esa metafísica, emboza el espíritu desolado de Ruperto.

ra eso es pueblo... Figúrense que son antiguos aztecotas y que el hambre les hace los mandados. ¿No? Eso es, no griten de hambre, tengan dignidad...

En las historietas publicadas a partir de 1986 —año en que la crisis tocó fondo y se quedó ahí—, Vargas aborda obsesivamente el tema del hambre. En una de ellas se las arregla para documentar con improbable humor la muerte de los niños por inanición:

> ¿Qué pasó? No se le ha ido a calacas ningún pirrimplín... Desde que a doña Jovita se le murieron dos criaturas de hambre durante la "nochi" siempre hacemos la misma pregunta...

En otro episodio de macabra comicidad la primera viñeta muestra a la famélica doña Macaria, arrodillada con los brazos en cruz a medio patio y gritando:

> ¡Me quiero morir, me quiero morir!... ¡Esta vida de miseria ya no es vida!... ¡Que venga la muerte y dejemos de sufrir!

Finalmente el desaliento también hace presa de los Burrón, Regino cierra la peluquería, que no da para comer, y la familia se acuesta a "esperar a la huesuda, sonriendo", la frase de despedida corre por cuenta de la indomable Borola: "Me avisan cuando se mueran, ¿eh?"

Si *La Familia Burrón* es un termómetro del ánimo popular, debemos creer que un cambio profundo se está operando en el país. Y la crónica de Vargas es un indicador confiable, pues hasta un fenómeno tan sorpresivo como la precaria votación obtenida por el partido gobernante en las elecciones de 1988 —que escapó a las previsiones de los más sesudos analistas políticos— fue anunciada, en cierto modo, por los Burrón. En un episodio de noviembre de 1987, Borola proclama su candidatura a la presidencia de la república, respaldada por el Partido de los Muertos de Hambre (PMH) y aunque Regino, como siempre, se muestra pragmático y desconfiado —"tú no perteneces al tricolor y fuera de él nada más jugarás al tonto..."—, termina por aceptar la posibilidad de un vuelco electoral:

> Agrupándose todos los pobres posiblemente lo logren... habiendo varios partidos con diversidad de ideas y proyectos... el tricolor tendrá que eclipsarse.

Entre la llevativa Lucila Ballenato, alias la Gorilona...

G. Vargas, LA FAMILIA BURRÓN, 478, 21/11/1987.

... y la sufrida Bella Bellota con su lisiado pirrimplín.

G. Vargas, LA FAMILIA BURRÓN, 458, 10/7/1987.

PAG. 11

Y Borola concluye pragmática: "Lucharemos hasta que haya verdadera democracia".

Vargas acompaña puntualmente las fluctuaciones de la sensibilidad popular y en correspondencia sus lectores le siguen los pasos muy de cerca; el monero tiene encima el ojo del pueblo y sus fanáticos no le perdonan la menor desviación. Éstos son fragmentos de cartas enviadas a la revista a mediados de 1988:

> Soy un asiduo lector de *La Familia Burrón*, porque con humorismo siempre trata los problemas y carencias del pueblo; pero ahora me siento muy apenado por usted, porque cayó en mis manos un cuaderno que ilustró... en el que se hace propaganda a Salinas de Gortari... Me duele que una persona que admiro se haya aliado con la oligarquía que nos desgobierna...

Y en otra carta:

> Los lectores de su... revista... nos hemos sentido defraudados al comprobar su colaboración en la campaña presidencial del PRI... porque está coadyuvando a la continuación del desorden social y económico, a la corrupción y a la destrucción de la patria... factores que usted, en la medida de sus posibilidades, ataca en la citada *Familia Burrón*... Por ser usted una persona famosa para el pueblo, pensamos que su popularidad no debe ser puesta a favor... de la corrupción en el poder...

Vargas no sólo publica dos de las cartas —"las menos agresivas"— también da explicaciones:

> Siempre he dado la cara en todos mis actos. El trabajo que me fue encomendado lo ejecuté como cualquier otro... (en él)... no aparece una sola línea de texto ejecutada por mí...

Y define su posición:

> Por el profundo respeto que siento por mis lectores, he sido... completamente apolítico, y lo he demostrado no quemándole incienso a nadie en nuestras páginas.

En un medio tan vituperado como la historieta, es alentador comprobar la existencia de lectores críticos y exigentes. *La Familia Burrón* es resultado de la habilidad de Vargas como cronista y de su honestidad testimonial, pero también de un nutrido grupo de lectores, que le son fieles pero no incondicionales y le demandan coherencia.

No todo es lucha de clases en la historieta de Vargas y, además, los Burrón no están solos. A lo largo de cuarenta años de aparición ininterrumpida la serie se ha poblado de una extensa galería de personajes que con frecuencia protagonizan episodios.

Los más viejos son Caperuzo y Caledonia, que nacieron antes que Regino y Borola, y rasguñan el medio siglo. Los caciques del Valle de los Escorpiones debutaron en *Los Superlocos*, tuvieron su propia revista quincenal a principios de los años cincuenta y fueron adoptados después por *La Familia Burrón*; pero, pese al tiempo transcurrido, se mantienen como una sui géneris pareja de hermanos-cómplices, sin papeles sexuales muy definidos —ella es demasiado cerril para resultar femenina— en cuya pertinaz soltería se insinúa el incesto. Para evitar sospechas —y sucias calumnias como la anterior—, en episodios recientes Caledonia se ha lanzado, trabuco en mano, a la caza de marido. El tiempo dirá.

Otra veterana es la robusta y adinerada Cristeta Tacuche, tía de Borola y responsable de su aristocrática educación, que en las últimas décadas se ha dedicado a gozar de los placeres de la carne, devorando ballenas alcaparradas y seduciendo a cuanto vejete millonario se le pone a tiro. Gracias a que vive para gastar gozosamente su inagotable fortuna, y no para incrementarla, Cristeta es un miembro simpático de la odiosa clase "chorromillonaria".

También riquillo pero entrañable es el buenazo de Floro Tinoco, masivo jovena-

zo motorizado conocido como El Tractor, que fuera pretendiente de Macuca y con el tiempo se ha transformado en incondicional de la Familia Burrón y cómplice de las locuras de Borola.

Alubia Salpicón —la niña del tololoche— es un estuche de monerías y la prueba infantil de que a Vargas se le dan los personajes femeninos liberados y autosuficientes. Otros pirrimplines emancipados por la música son Isidro Cotorrón y Sinfónico Fonseca, quienes acompañados por Foforito y bajo la dirección del inspirado maestro Viviano Torrija forman bonito trío de violín, bombardón y mandolina.

Cristeta, Floro, Alubia, Isidro y Sinfónico son personajes más o menos autosuficientes, gracias a sus relaciones simbióticas con el lujo, los coches portátiles o los instrumentos musicales de múltiple propósito. Pero por lo general las criaturas de Vargas vienen en duetos o tríos.

Una pareja inseparable es la que constituyen el ventrílocuo borrachín Sapo-Rana y su muñeco Pompeyo, ya que sin el ánimo decidido y rijoso del de madera su dueño quedaría desamparado y pronto habría que lamentar su espirituoso deceso en algún charco de la colonia El Terregal.

Como es inconcebible Briagoberto Memelas sin el contrapeso de Juanón Teporochas, pues el cacique atrabancado y el patriarca prudente son caras simétricas del poder absoluto; la virtud y el pecado del paternalismo rural.

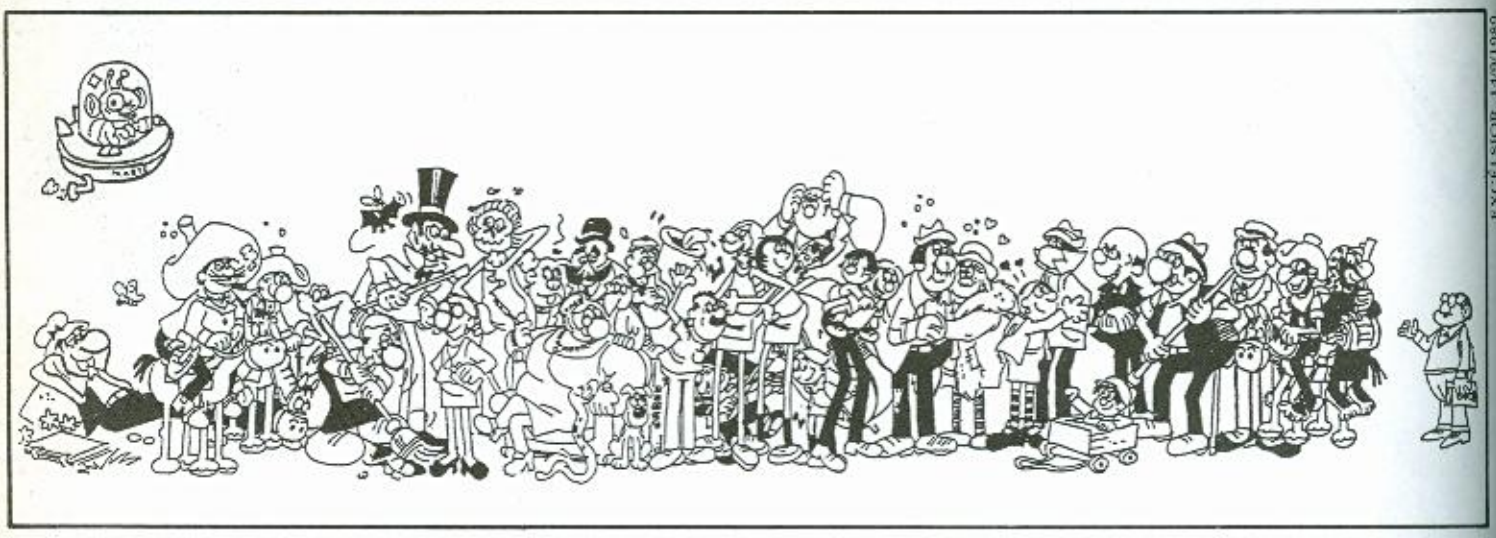
En el dúo formado por Avelino Pilongano y doña Gamucita, el espíritu y la materia se dan de topes. Para que el sentido vate —que no vive de aire— pueda galopar por los campos de la poesía, su progenitora tiene que lavar ajeno. Pero no todo es sacrificio maternal, también el mangas largas padece y se acongoja porque la jefecita insiste en confundir su ripiosa vocación con simple haraganería.

¡Oh cruel encontronazo de lo sublime y lo prosaico!

Ella es flor de fango nacida en El Terregal, él, un don Juan que ejerce en las piqueras; su amor es alevoso descontón y guarapeta perpetua. Son briagos, concupiscentes, perfectos. Se llaman Susanito Cantarranas y la Divina Chuy. Nada hay de prosaico en su intensa y desgarrada pasión; sin hijos reconocidos, sin empleo, sin quehaceres domésticos, la Divina y don Susi pueden dedicarse por entero a los dulces celos y las agrias reconciliaciones; al curado de apio y a los tacos de tripa de cañón.

El desobligado papá de Foforito y su compañera en los goces del tlachicotón, viven un amor puro en la total irresponsabilidad. Ruperto Tacuche, en cambio, es el torturado de la historieta. ¿Rufián o panadero? ¿Cumplido esposo de la mustia Bella Bellota y padre adoptivo de su lisiado pirrimplín, o amante de la alivianada y llevativa Lucila Ballenato, alias la Gorilona? Desgarrado entre un pasado tan delincuente como intenso y un rutinario futuro como "pobre pero honrado" francesero, Ruperto opta por hacer de su vida una total ausencia: vive en un hotel, duerme de día, se aleja de la flota. A los cuarenta el bogartiano hermano menor de Borola descubre que la eterna bufanda que lo emboza no oculta su rostro a la justicia, sino al mundo su intimidad, que las mujeres no se hicieron para él y que, en el fondo, le gusta vivir como un anacoreta. Pero bajando la guardia ante la comprensiva Lucila resume con frase lapidaria el sin sentido de su existencia: "con pena he notado que el vivir me aburre".

Gabriel Vargas es uno de los pocos historietistas mexicanos aplaudidos por la crítica cultural. En los últimos años el "cronista del tercer México" ha sido objeto de diversos homenajes —entre otros el Premio Nacional de Periodismo de



Treinta y uno de los cincuenta y siete personajes creados por Vargas en *La Familia Burrón*.

1983—, y *La Familia Burrón*, que Carlos Monsiváis considera el mayor logro de la historieta mexicana, ha recibido numerosas crónicas y críticas, siempre favorables y entusiastas.

El reconocimiento es justo y más que merecido. Por desgracia, la exaltación de la obra de Vargas —y en otro contexto generacional, la de los trabajos del espléndido Rius— va asociada, casi siempre, con el ninguneo del resto de la historieta mexicana. A don Gabriel le ha tocado el discutible honor de ser considerado el único historietista bueno en un mar de moneros deleznables; la excepción que confirma la debacle y justifica el vituperio.

La de Vargas es, sin duda, una historieta de autor; una obra creativa, personal y consistente. Virtud, ésta, no tan generalizada, pero que en todo caso comparte con más de una docena de moneros de su generación. Otros, la mayoría, han sido simples artesanos; trabajadores eficientes pero menos creativos. Todos, originales y artesanos, han hecho de la historieta mexicana el medio impreso de mayor penetración; crónica de usos y costumbres multitudinarios; recuento exhaustivo de la imaginería popular. Y sin este contexto la obra de Vargas no puede ser comprendida. *La Familia Burrón* no es pieza aislada y excepcional, sino ejemplo privilegiado del poder creativo y testimonial del cómic mexicano moderno.

De don Gabriel hay que rescatar, entonces, no sólo la fidelidad a sí mismo, sino también y sobre todo la intransigente vocación plebeya que comparte con los demás moneros de su generación. Más que como un artista que expresa su subjetividad, Vargas se concibe como un servidor público.

> He realizado mi trabajo durante cincuenta años, con el único fin de llevar un poco de alegría al pueblo... El pueblo ha sido el tema constante de mi labor.

Por venir de un hombre del gremio, brillante cartonista e historietista político de las nuevas generaciones, las palabras de Bulmaro Castellanos —Magú— son quizá el reconocimiento más significativo a la perdurable y fructífera elección de don Gabriel:

> Los caricaturistas mexicanos no hemos llenado el espacio de Gabriel Vargas, porque hacemos trabajos muy politizados que llegan sólo a sectores minoritarios. El maestro Vargas ha reflejado la sociedad tal como existe actualmente, y esto es lo que nosotros debemos hacer si queremos, como él, llegar a las mayorías.

Humorismo menor

Los editores de las primeras revistas de monitos conciben la historieta como un género menor y para menores, y las destinan a los lectores infantiles. Doble error: el público mayoritario es juvenil o adulto y los niños podrán ser cortos de edad y estatura pero no de entendedera. La primera falla se corrige, y pronto predominan los cómics para mayores: la subestimación de la infancia, en cambio, es lastre que la historieta mexicana aún no supera.

Si es frecuente que los niños gocen, a su modo, las historietas para adultos, parece dudoso, en cambio, que hayan encontrado divertidos el gusto empalagoso, humor pedestre y plúmbea moraleja de las series paidófilas de los pepines; algunas revistas dedicadas a los niños deben haberse sostenido en el mercado, más por inducción de los padres que por voluntad de los indefensos lectorcitos.

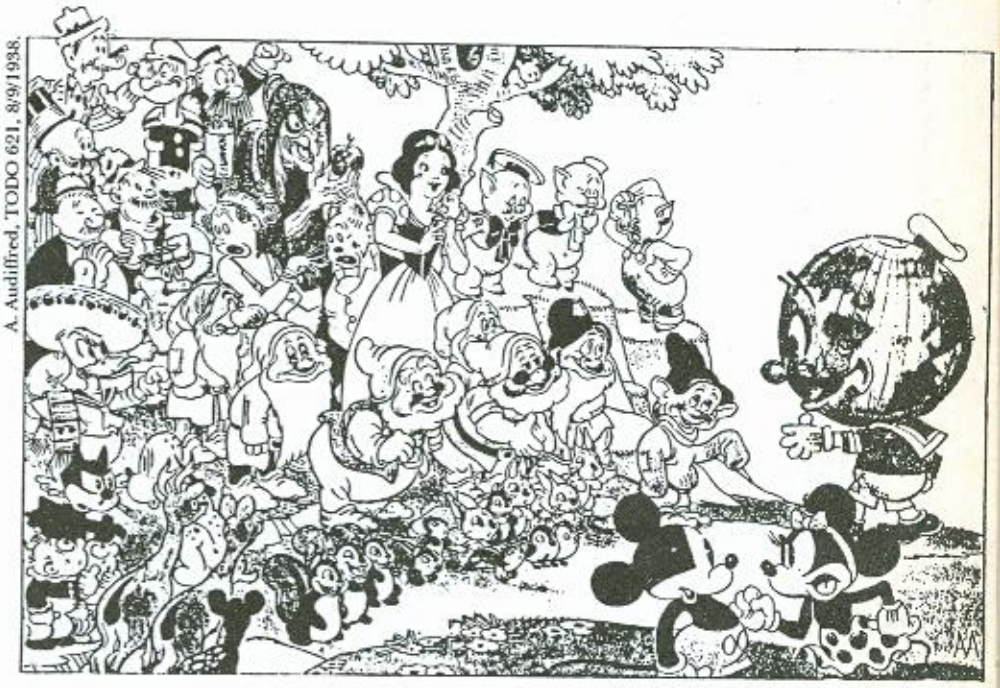
Hay, sin embargo, algunos trabajos de humor infantil rescatables, que justifican el recuento de la precariedad y sus contadas excepciones.

Las fábulas y aventuras protagonizadas por fauna humanizada, cuyos códigos gráficos y argumentales moderniza y populariza Walt Disney a partir de 1928, tienen en México numerosos seguidores.

En 1938 Leopoldo Zea Salas publica en *Chamaco* la ingenua serie *Micho y Orejitas*, protagonizada por un conejo, y por un gato cuyo pantalón corto de grandes botones sigue la moda impuesta por Mickey Mouse. Hay también personajes humanos —como una bruja de escoba motorizada— que resultan más simpáticos. Salas es un dibujante realista y pronto deja la historieta en manos de Antonio Campuzano, quien la continúa hasta los años cuarenta.

Otro introductor de roedores al cómic es Alfredo Valdez, quien les dedica la serie *Conejo, Cornelio, Nabos* —publicada en el semanario *Sucesos para Todos* a fines de los años treinta— y también las historietas tituladas *Fábulas* (*Piocha*, 1939). Pese a que la fauna humanizada, proverbialmente infantil, protagoniza algunos de sus trabajos, el humor de Valdez es adulto y se expresa mejor en series costumbristas que comentaremos más adelante.

Guiñapos, de Sandoval Benne, es otro conejo humanizado cuyas aventuras aparecen en *Pequeñín*, a partir de 1949. Pero



A. Audiffred, TODO 621, 8/9/1938.

G. Vargas, LA FAMILIA BURRÓN, 409, 1/8/1986.

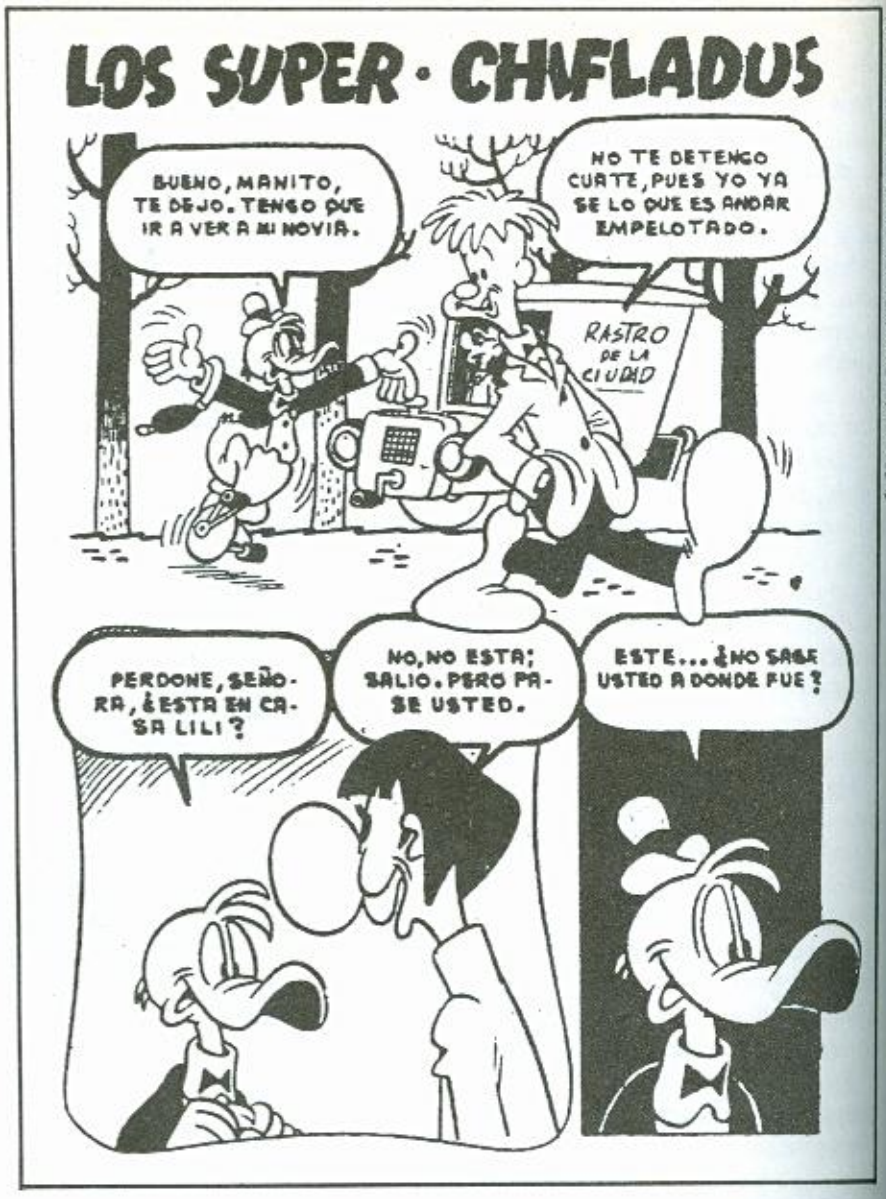
El currutaco, un ejemplar de la fauna varguiana.

B. Mier, *Chivo Chava*, NOVEDADES, 24/7/1939.

Chava es un Mickey subvertido por obra de un admirador de Disney.

L. Zea Salas, *Micko y Orejitas*, CHAMACO, 1938.

La zoología parlante viste y calza a la moda impuesta por Mickey Mouse.



C. Vargas, *Los Superchiflados*, PINOCHO, 573, 29/12/1943.

Herederos de Donald, como Gaudenciao Bedoya y el Currutaco pasean por el mundo del "cronista del tercer México".

A. Valdez, *El Pato Fatuo*, HOCHA, 2, 31/6/1989.

El eco de las *Silly* Simphonies, las *Looney Tunes* y las *Merrie Melodies* se escucha en las series de Valdez.

A. Valdez, *El Conejo Cornelio*, JUEVES DE EXCÉLSIOR, 1049, 1937.

el personaje más atractivo de este dibujante —y de la revista— es Pancho Nopales; un héroe doblemente excepcional, al que no le basta con ser gallo y charro: tras su personalidad rural y gallinácea se oculta, también, el acerado e invencible Superpancho. En la serie de Sandoval se fusionan cuando menos tres influencias: la del humor campirano a la mexicana, la del paródico *Mighty Mouse* (*Super Ratón*) —creado en 1942 por Isidore Klein en el cine de animación y trasladado a la historieta en 1945— y la del gallo charro Pancho, protagonista con Donald y José Carioca de la película *Los Tres Caballeros*, realizada por Walt Disney en 1944. Nopales se parece enormemente al Pancho de Disney y tiene los superpoderes del ratón de Klein, pero si en el pecho luce una *ese* en el apellido lleva la idiosincrasia: usa sombrero charro, monta caballo, habla como ranchero del bajío y se enfrenta a perros empistolados y cuatreros como Pantaleón Aguado.

El ejemplar más valioso de nuestro zoológico de papel es un insecto: el grillo Cri-Crí cuyas aventuras aparecen en la revista *Paquito* desde 1936. Los guiones son de Francisco Gabilondo Soler, excepcional compositor y letrista especializado en música para niños, que por esos años comienza a ser popular gracias al programa *Cri-Crí el Grillito Cantor*, que la XEW transmite desde octubre de 1934. Los dibujos son de Gallo Sánchez. Al principio la serie se llama *Aventuras de Cri-Crí en las leyendas de México* y es una parodia temprana de las historietas de tema colonial y en

A. Valdez, *El Gato de las 300 Botas*, PICOCHA, 4, 30/8/1939.

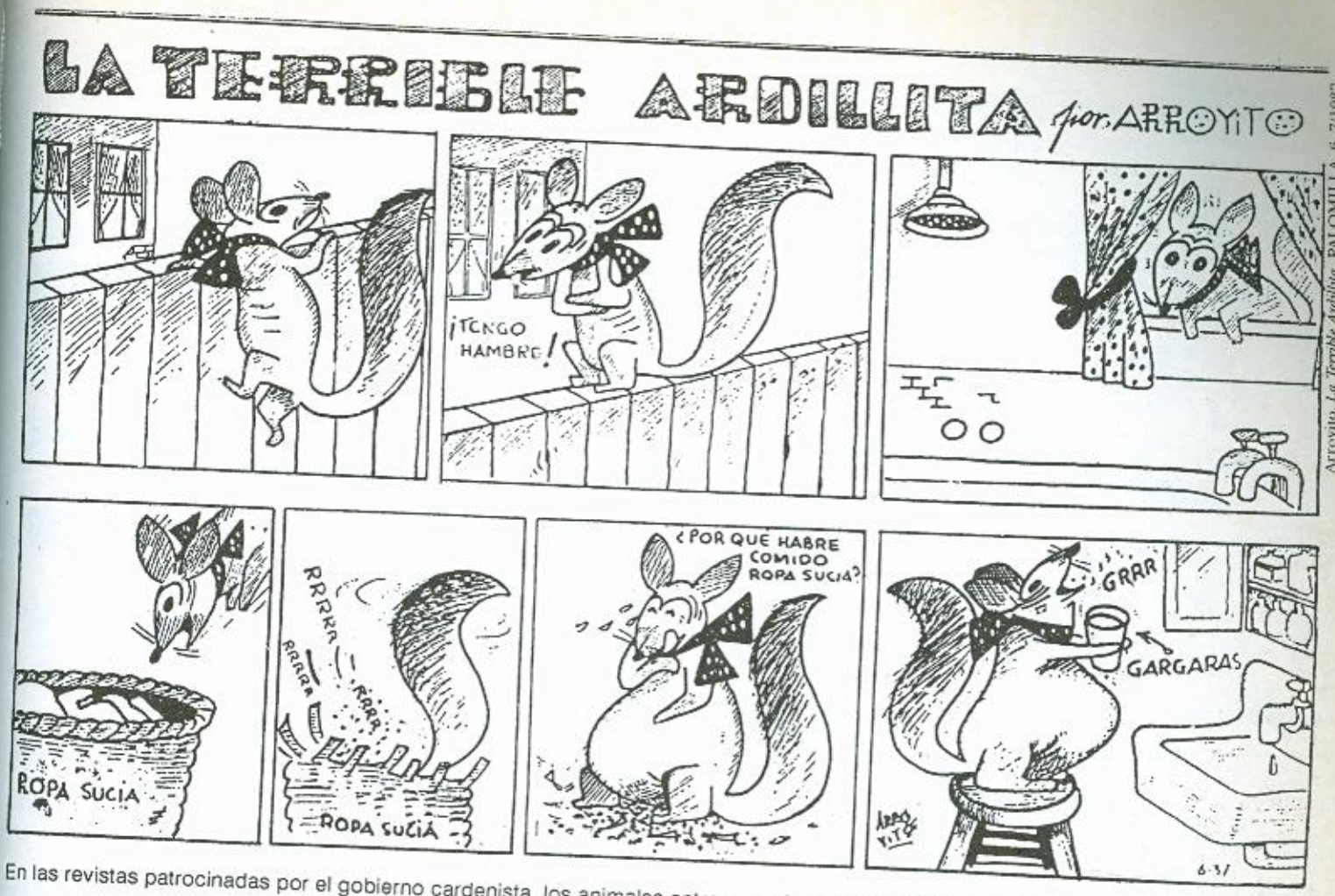
S. Benne, *Pancho Nopales*, PEQUEÑÍN, 13, 7/1950.

clave gótica que había iniciado dos años antes Alfonso Tirado. Posteriormente cambia de nombre, y con el título de *Las Aventuras de Cri-Crí* adquiere mayor libertad temática y argumental.

Además de excelente músico, Gabilondo resulta un buen guionista y podemos suponer que la historieta colaboró tanto como el tema musical del programa radiofónico a la fama inicial del grillo. El tratamiento gráfico es también atractivo y se aparta de las convenciones disneyanas, dotando a Cri-Crí de una personalidad que no han tenido sus dulzonas imágenes posteriores.

El protagonismo infantil es otra socorrida fórmula de las historietas para menores. La revista *Palomilla*, patrocinada por la Secretaría de Educación Pública, utiliza como personaje emblemático al niño Timoteo, cuyas aventuras realiza Salvador Pruneda, espléndido representante de la generación de moneros mexicanos forjada en los años veinte. Timoteo es un pequeño campesino de modesta condición y rasgos indígenas cuya imagen responde a los vientos agraristas que corren en 1937. Pero si la intención y el dibujo son plausibles, las historias resultan sosas. En la misma publicación aparecen las aventuras de los pequeños purépechas Siragüén y Janitzio, ilustradas con poca fortuna por el dibujante Arroyito. En 1939, y también con patrocinio gubernamental, se publica la revista *Piocha*, donde Guerrero Edwards realiza con trazo eficaz y humor blanco, series protagonizadas por Piocha, Kikis, Fito, etcétera, personajes poco discernibles de su héroe infantil Pirrucha. En la misma revista, Julito y Romeo —niño y loro respectivamente— animan una serie de A. Calderón, y don Pocholito, aunque adulto y bigotón, protagoniza una historieta infantil bien realizada por Gallo Sánchez.

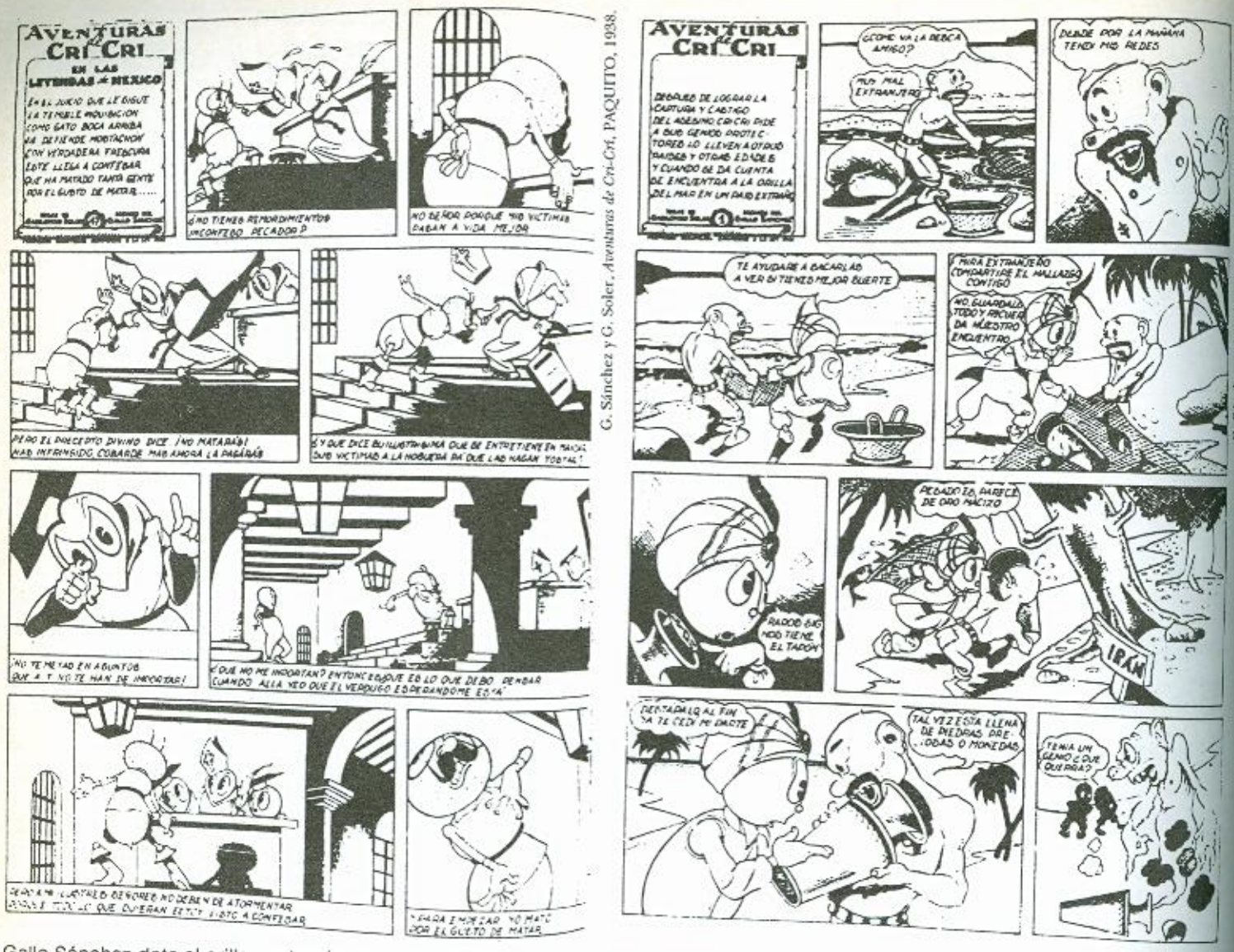
Los historietistas de la publicación confesional *Cruzada* son torpes, y los cómics de personajes infantiles, *Polito-Pilón*, de Ruiz y *Piki*, de Fesa, resultan tan rudimentarios en los guiones como en los dibujos.



Arroyito, *La Terrible Ardillita*, PALOMILLA, 6, 7/1937.

En las revistas patrocinadas por el gobierno cardenista, los animales antropomorfos se apartan del trazo disneyano.

A. Calderón, *Julito y Romeo*, PICCILA, 3, 1937.



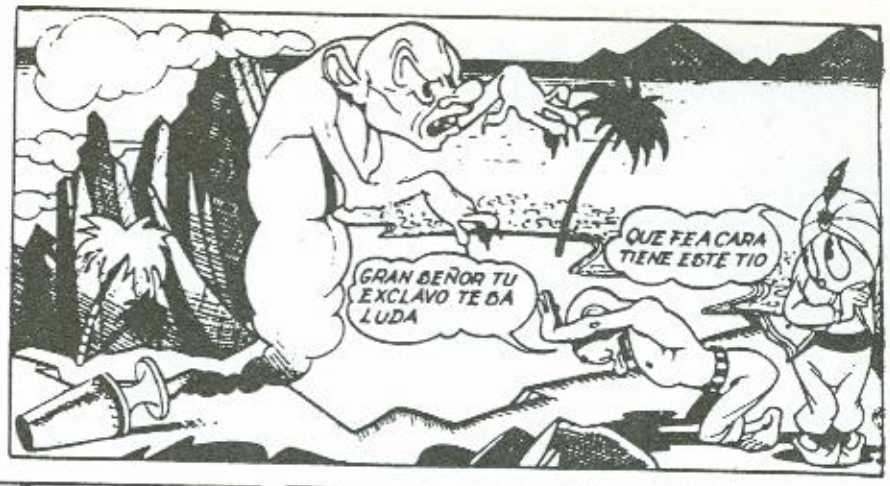
Gallo Sánchez dota al grillo cantor de una personalidad que no han tenido sus edulcoradas imágenes posteriores.

Mejor realizada está la serie *Papelín y Fumina*, que Mínimo publica en *Papel y Humo*. Y también *Cuentos del Abuelito* que el buen ilustrador y portadista Arias Bernal realiza para el semanario *Nuestra Revista*, firmando con el seudónimo Anarbe.

El madrileño Antonio Robles Soler —que llega a México en 1939 como refugiado político— es un talentoso y prolífico autor de literatura infantil, un buen periodista y hasta un aceptable humorista del absurdo, como lo demuestran sus colaboraciones en el semanario *Don Timorato*. Pero como historietista, don Antonio es francamente menor y la revista *Rompetacones*, que publica en 1940, es poco memorable. El infante Botón, el malvado Nubarrón y el perro Trimotor, protagonistas de la historieta que ocupa la portada, animan aventuras de humor ingenuo cuyo escaso éxito no se explica sólo por los giros madrileños con que se expresan los personajes. Tampoco son afortunadas las travesuras de la palomilla protagónica de la serie *Los Jueves en el Colegio de Don Ramón*, resuelta con abrumadoras didascalias que denuncian las aficiones literarias de su autor y el anacronismo de la historieta española de la que proviene.

Otro madrileño exiliado político y paidófilo es Salvador Bartolozzi, creador de las narraciones y dibujos que le dieron fama en los países de habla hispana a la versión española de *Pinocho*. Bartolozzi y su esposa y colaboradora Magda Donato, llegan a México después del primer exilio

AVENTURAS de CRI CRI
LOS GENIOS HAN LLEVADO A CRICRI A LA ORILLA DEL MAR EN PERSIA, DONDE AYUDA A SACAR LAS REDES ENTRE LAS QUE SALE UN ÁNFORA QUE CONTENIA UN GENIO DE ASPECTO AMENAZADOR.....
IDEAS DE GABLONDO SOLER
2
MONOS DEL GALLO SANCHEZ


GRAN SEÑOR TU ESCLAVO TE SALUDA
QUE FEA CARA TIENE ESTE TIO

PREPARATE A MORIR DESDICHADO
?

¡ESO ES UNA INJUSTICIA DESPUES QUE TE SALVO LA VIDA!

¡CALLETANO LA BOTELLA QUE LE HABLO A ESTE!

HACE MIL AÑOS MI ENEMIGO RAS-PADOR KAYAM ME ENCERRO EN ESA ÁNFORA Y ME ARROJO AL MAR

LOS PRIMEROS TRES SIGLOS JURÉ COLMAR DE RIQUEZAS Y HONORES A QUIEN ME SALVARA

LOS DOS SIGUIENTES SIGLOS LE HUBIERA DADO LO QUE ME PIDIERA.....

G. Sánchez y G. Soler, *Aventuras de Cri-Cri*, PAQUITO, 1938.

G. Sánchez, MÉXICO AL DÍA, 90, 9/1932.

Gallo Sánchez por Gallo Sánchez.

MÉXICO AL DÍA, 337, 2/1943.

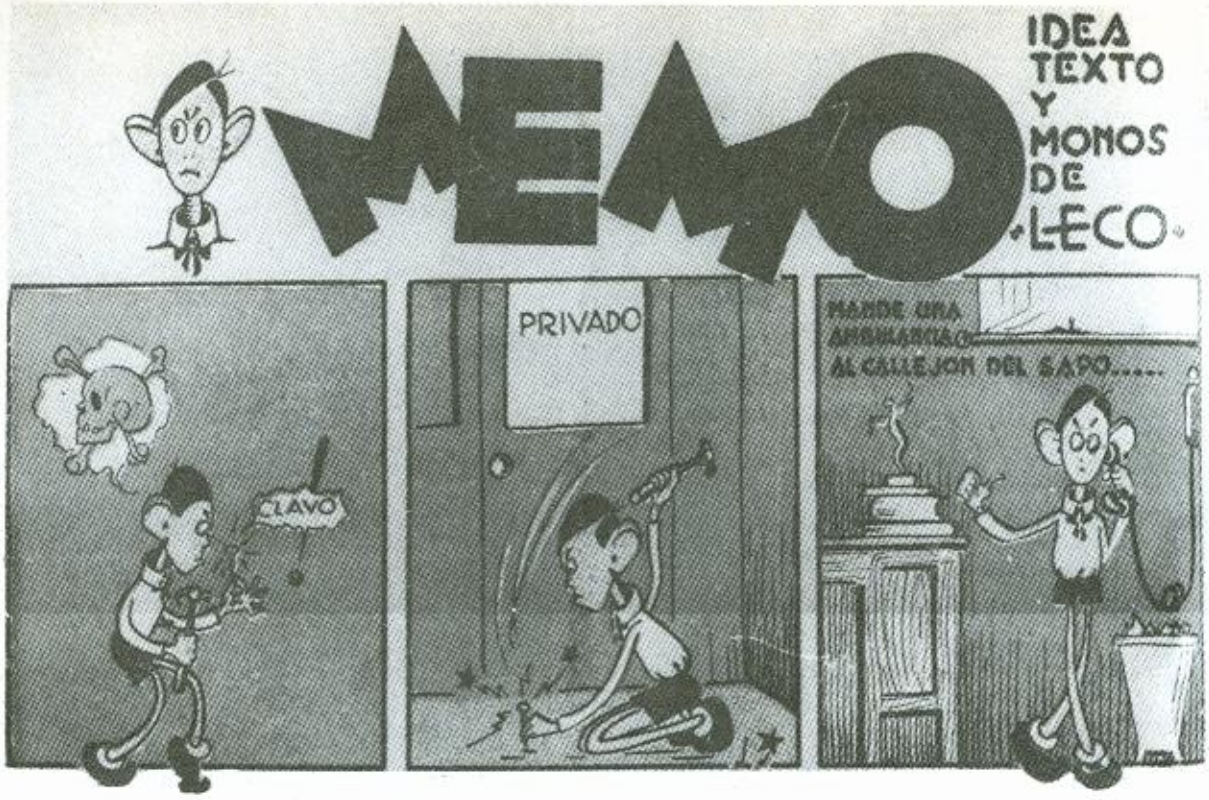
Ernesto Finke y Carlos Max, Alpiste, interpretan a los personajes de Gabilondo Soler en el programa de la XEW.

español, pues en la diáspora pasan primero por París de donde salen rumbo a México durante la ocupación alemana. Su incursión en el cómic se inicia en 1947 al hacerse cargo de la página infantil de la revista *Mañana*, donde publican cuentos, dibujos, acertijos y la historieta *Pipo y Pipa* protagonizada por el dueto infantil que le da título.

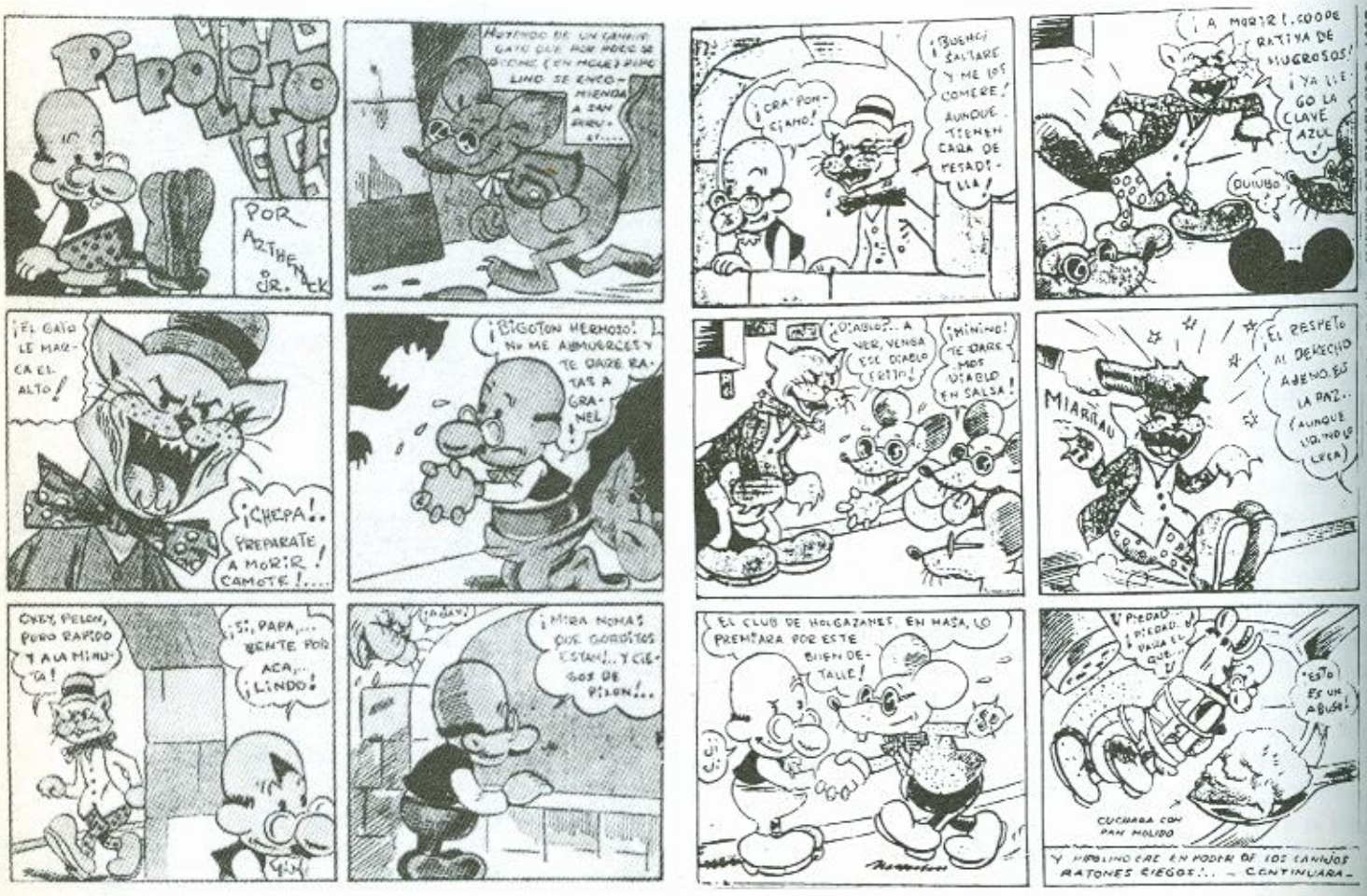
Tanto la pareja formada por Bartolozzi y Donato, como Antonio Robles, tienen experiencia en el dibujo y la literatura destinados a los niños y comparten una visión respetuosa de la infancia y de sus intereses culturales. Pero trasvasados a un país que no conocen y utilizando un lenguaje —como el de la historieta— que tampoco dominan, su aportación resulta modesta. La intención es rescatable; en cambio sus efímeros trabajos no llegan a cuajar, y el estilo del que son portadores no hace escuela ni tiene seguidores.

La pobreza de la historieta mexicana para niños y la escasa relevancia de las aportaciones transatlánticas, dejan el terreno libre a la penetración del cómic infantil norteamericano. Si en las historietas realistas y en series de humor para público adulto la indudable influencia del cómic de importación, asimilada creativamente por los moneros locales, deriva en un estilo inconfundible y nacional, la indefensión del flanco infantil deja a los menores en manos del zoológico venido del norte o los condena a la lectura precoz de series juveniles o adultas de factura nacional.

Irremisiblemente seducida la infancia por los ratones, patos y perros de Walt Disney, los conejos y puercos de Chase Graig, el pájaro carpintero de Walter Lantz, el gato y los ratones de William Hanna y Joseph Barbera —entre otros representantes de la fauna anglófona—, el único camino viable es la copia como asentimiento cultural y homenaje mercadotécnico. En los años cincuenta revistas como *Colorín* y *Mexicolor* rinden tributo a la esté-



Leco, *Memo*, CRUZADA, 2, 1938.



Arthenack Jr., *Ripolino*, JUEVES DE EXCELSIOR, 1997.

Crueldad y violencia son ingredientes reiterados de las series de animalitos, pero en la historieta de Arthenack Jr. propician un sabroso surrealismo.

tica importada, pero ya desde los cuarenta el impulsor de los cómics en clave norteamericana realizados por moneros autóctonos, Jesús H. Tamez, patrocina una serie infantil en la que se integran escenarios nacionales de exportación y una técnica gráfica de estilo y calidad competitivos.

El encargado de la empresa es el michoacano Antonio Campuzano Oñate, que en 1940 había dibujado para *Chamaco* las series infantiles *Micho y Orejitas* y *Booby el Inquieto*, creadas por Zea Salas, colaborando posteriormente con Ramón Valdiosera en el trazado de algunos episodios de *Oreja y Rabo* y *Relámpago Kid*. Campuzano es también autor de *Tacuche y Pitorro*, y de *Ardillita*, historietas de vena infantil publicadas en *Paquín*, de modo que tiene la experiencia y vocación necesarias para emprender la pretenciosa serie para niños que necesita Tamez.

La historieta se llama *Rancho Alegre* y su protagonista es el infante charro Pedro Valdivia. Las aventuras transcurren en el campo mexicano contemporáneo, pero también en tiempos remotos y paisajes de parafernalia exportable, como la exótica prehispania donde Pedrito confraterniza con un atlético caballero-águila llamado Tepalcatli. *Rancho Alegre* se publica en el suplemento de historietas de *El Universal* en 1946, y sus protagonistas se codean con héroes trasnacionales como El Ratón Miguelito, Trucutú, Popeye, Tarzán y El Llanero Solitario, sin quedar mal parados. Como los clásicos de los suplementos, Campuzano aprovecha el espacio para componer a toda página y utiliza bien el color. Aunque a veces las exigencias estéticas de Tamez propician la exaltación

S. Pruneda, PALOMILLA, 6, 1938.

En tiempos de agrarismo indigenista, jorongo y huarache devienen emblemas del héroe positivo.

S. Bartolozzi y M. Donato, *Aventuras de Pipo y Pipa*, MAÑANA, 143, 25/5/1946.

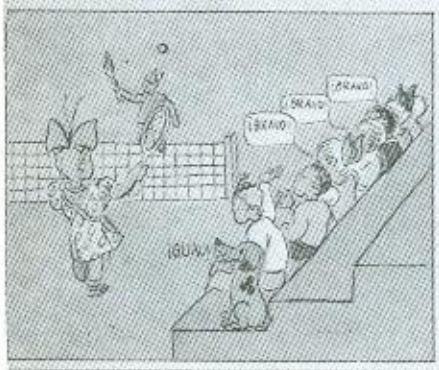
Especialistas ibéricos en literatura para niños hacen algunos cómics infantiles.

Rompetacones

revista infantil de los jueves

Presentada para su registro como artículo de segunda clase en la Admón. de Correos el 5 de Feb. de 1940.

BOTÓN, DON NUBARRÓN Y "TRIMOTOR"



NOVEDADES, 4/1/1940.

Antonio Robles.

decorativa en demérito de la expresión, y en otras se emplean en personajes humanos códigos provenientes de la fauna antropomórfica norteamericana —como ratoniles narices negras y manos de cuatro dedos—, la serie es digna y el esfuerzo plausible.

Hasta donde sabemos Tamez Press Service no logra exportar *Rancho alegre*. A cambio en 1949 su autor, en franca fuga de pinceles, se va a trabajar a los estudios de Walt Disney. Afortunadamente a principios de los cincuenta Campuzano se reincorpora a la historieta nacional, y si bien persevera en las artes miméticas con series disneyanas como *El Ratón Quesín* (*Colorín*, 1952), también incursiona en estilos más autóctonos, ilustrando en 1954 la historieta *Marlene* —"la chaparra más grande del mundo"—, en la que el dibujante José Suárez Lozano, ejerciendo de guionista, intenta un remedo de Gabriel Vargas, protagonizado por la empleada doméstica del título y por su amiga la sirvienta y luchadora enmascarada Capulina. Las profusiones metafóricas de Suárez Lozano ("el deslizadero de los garbanzos", "los de tronar piñones") no son tan afortunadas como las de *La Familia Burrón*; y por otra parte, a las primeras de cambio, Marlene —gracias a la cirugía plástica— cambia su cuerpo de tamal por una anatomía más acorde con su nombre. Con todo, la historieta —de la que Campuzano realiza diez números— es una loable incursión del dibujante de exportación en los estilos moneros nacionales.

EDICIONES MAMBA, 1955.

Armand Matellard no es el primero en sentar a Disney en el banquillo de los acusados.

Fugaces, dispersos y del montón

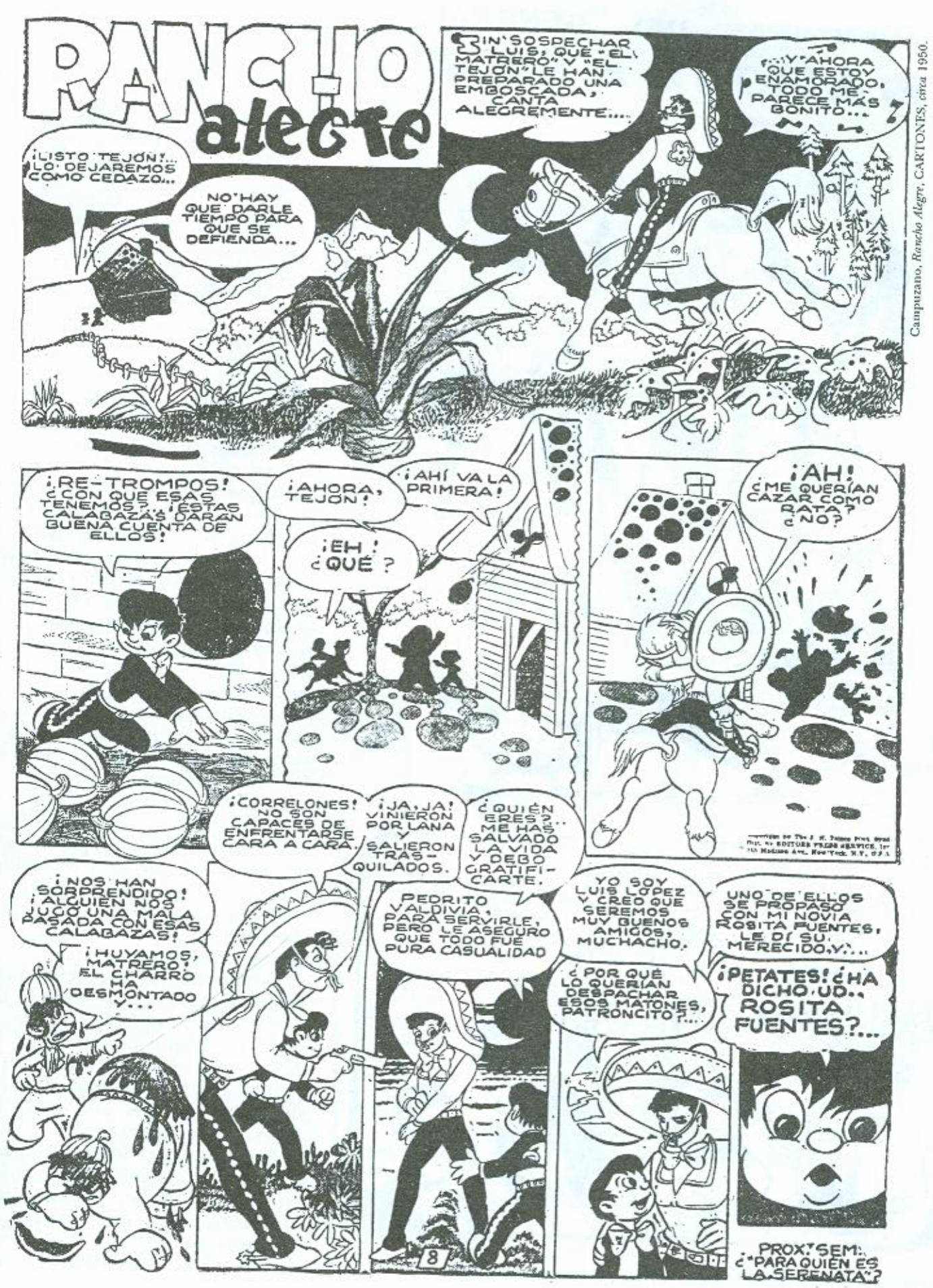
Las series humorísticas trascendentes, que combinan larga permanencia, amplio público y profusa influencia cultural, van acompañadas por una cauda de historietas menores: algunas que repiten fórmulas trilladas, otras que hacen propuestas originales sin obtener la respuesta esperada y otras más que son prometedoras pero efímeras.

Adelaido el Conquistador, de Juan Arthenack, es una de las pocas historietas mexicanas que sobrevive a la muerte del autor. El paradigmático cómic de los años veinte, tras la desaparición de la revista *Adelaido*, se reanuda en *Chamaco Chico* y ni la muerte de Arthenack —en 1940— in-

Cowboys o charros, los protagonistas de los paidocómics se someten a idénticas convenciones gráficas.

terrumpe su publicación, pues Alfonso Ontiveros u otros dibujantes anónimos le siguen dando vida.

En esta etapa, además del enamorado Adelaido, de su fraternal competidor Chito, del charro Matías, y de la inolvidable Sinforosa, protagonizan la historieta el norteamericano Míster Pifas y el "peladito" Pulquinflas, una caricatura del personaje creado por Mario Moreno. Algunos episodios son paródicos, como aquellos en que Adelaido encarna al torero Juanillo y Chito al empresario Cacho Peritas; otros se ocupan de temas de actualidad como la participación de México en la segunda guerra mundial, lo que le permite a Matías transformarse en el Mariscal Timochencho. Todavía en 1948 Juan Arthenack hijo reanima fugazmente a Adelaido en las páginas de la revista *Figuras*, pero el heredero no está a la altura de su padre y los episodios de los años cuarenta son francamente menores.



Campuzano, *Rancho Alegre*, CARTONES, circa 1950.

R. Flores, *Aventuras del General Santibáñez*, CRUZADA, 75, 26/6/1940.

Arriesgada composición en una plancha de humor castrense.

Arthenack Jr. (atribuido) *Adelaido el Conquistador*, CHAMACO CHICO, *circa* 1942.

Adelaido es la única serie de los años veinte que sobrevive en los pepines.

Siguiendo los pasos de Arthenack, el dibujante Delgado crea la serie *Hermelindo Picaflor*, cuyo enamoradizo protagonista pasa sin pena ni gloria por las páginas de *Sucesos para Todos* en 1936. Los ecos de la reciente lucha armada y el protagonismo de los militares en las primeras décadas de la posrevolución, propician el surgimiento de historietas de humor castrense, animadas por uniformados previsiblemente atrabiliarios. Una de las precursoras es *El General Bon-Bazo*, de Alfonso Ontiveros Madueño, publicada por *Jueves de Excélsior* en 1935. Asiduo participante en el histórico concurso de caricaturas de *El Universal* y ganador de un certamen de cartones convocado por la Warner Brothers en 1932, en su primera historieta el prometedor dibujante adopta un estilo que remite al esquematismo de *The Little King*. Pero en contraste con la de Soglow, la serie de Ontiveros no es muda, y trastabillea por el lado del humor al tratar de hacer de cada plancha conclusiva un improbable chascarrillo a cargo de los ingenuos Bon-Bazo y Piquete.

El dibujante persevera en la historieta cómica cerrada con las series *El Detective Fis-Gón y su perro Canilla* (*México al Día*, 1936), *Pulquinflas* (*Chamaco Chico*, 1940) y *El Gordo y el Flaco* (*Chamaco Chico*, 1941), pero su principal aporte al cómic es como director de revistas, primero de *Pepín* y más tarde de *Figuras*.

Aunque su vocación son las aventuras de dibujo realista, Alfonso Tirado se inicia en 1934 en los pepines con una serie humorística en clave castrense: *Mr. Mc Ana*, protagonizada por el gringo que le da nombre y por el salidor y autóctono

Mac y J. Suárez, MARLENE, 8, 5/4/1954.

En primer plano Marlene, después del cirujano plástico; al fondo la Capulina.

General Chabela. El uso y abuso de modismos, registrados con lenguaje fonético, remite esta poco memorable serie de un buen monero al estilo creado quince años antes por Hipólito Zendejas. Por lo demás *Mr. Mc Ana* tiene el mérito de haber roto el monopolio de los servicios importados sobre las páginas de *Paquín*.

De militares y contra ellos es también la serie *Aventuras del General Santibáñez* que un tal R. F., realiza para la revista *Cruzada*, en 1940. Al anónimo dibujante se le agradece el trazo suelto y el buen humor, que contrastan con la rigidez, solemne moraleja y ultramontana ideología de los moneros confesionales con quienes comparte la revista.

Desde *Bringing up Father* la *family strip* ha sido coartada para desfogues misóginos, como el que despliega el buen dibujante Luis Reyes Feria en la serie *Palomino Palomares*, publicada en *Sucesos para Todos*, en 1933. La historieta remite el clásico de McManus y también a *Mamerto y sus Conocencias*, versión mexicana del tema, realizada por Hugo Tilghmann. El bocabajeado Palomino usa indumentaria acatrinada, como el marido de la serie norteamericana, y carece de la fuerza emblemática de Mamerto —una bandera nacional que viste y calza—, pero en compensación su hermano rural Palemón es un ranchero mexicano arquetípico. Su opresora es la robusta matrona Benita Cienfuegos, tan fea como Ninfa y tan dominante como Ramona, aunque más peligrosa que la yanqui, pues porta nudoso bastón y se hace acompañar por un perro. El can —un malencarado *bull-dog*— no es tan decorativo como el frágil chihuahueño de McManus, pero en cambio resulta más simpático y tiene nombre: Fechorías.

El lenguaje de los personajes es fonético y rinde culto al modelo impuesto por Hi-

Ontiveros, en *La Historieta Mexicana...*, 1971.

A veces la búsqueda de la ingenuidad se confunde con la simple tontería.

L. R. Feria, *Palomino Palomares*, SUCESOS PARA TODOS, 3/1933.

Misoginia desbordada, con influencia de McManus y Tilghmann, pero con sello propio.

L. Reyes Feria, SUCESOS, 2/1935.

pólito Zendejas, mientras que el dibujo se apega al estilo *art-decó* cultivado por McManus y Tilghmann. Con todo y las deudas evidentes, la historieta de Reyes Feria tiene sello propio y, gracias a su estructura abierta, logra sostener el tono humorístico sin depender de los chistes y juegos de palabras tan socorridos en otras series.

La tecnología del absurdo, cultivada en España por el historietista Méndez Álvarez en la serie *Los Grandes Inventos de la revista TBO*, tiene en el mexicano Salvador Patiño un desangelado continuador. Con el seudónimo Conejo, este dibujante michoacano, que se había iniciado como colaborador de Salvador Pruneda en *El Nacional*, publica desde 1933 en el semanario *Sucesos para Todos* la historieta *Simplón Colilla, el eterno inventor*, que trata de hacer reír con los artefactos chuscos dise-

S. Patiño, *Simplón Colilla*, SUCESOS PARA TODOS, 95, 20/11/1934.

Un peladito que pretende sustituir el ingenio verbal por la inventiva mecánica.

V. Butze, *Audifaz*, en *La Historieta Mexicana*..., 1971.

El hermano mayor de Germán Butze incursiona fugazmente en el cómic con esta afortunada puesta en escena.

ñados por el protagonista. Pero si los "inventos" que propone Méndez Álvarez son impracticables pero ingeniosos, los de Patiño resultan tan simplones como su personaje, y la historieta no aporta más que la dudosa idea de introducir a un "peladito" —inspirado en el Chupamirto de Acosta— en los vericuetos del diseño industrial. Cuando a Patiño se le agotan las ocurrencias seudocientíficas suprime el subtítulo de la serie y *Simplón Colilla* ejerce su ingenuidad en otras esferas, sin ganar en ingenio o simpatía. En 1934 Sayrols publica la primera revista de historietas industrial y Patiño se traslada,con todo y personaje a las páginas de *Paquín*.

Los superhéroes del cómic norteamericano, materia de numerosos pastiches y algunas obras miméticas pero creativas, alimentan también la vena paródica de los moneros nacionales. Una de las primeras versiones burlescas de un protagonista "serio" es el *Torzón* de Ángel Zamarripa Landí (Facha), publicado en *Adelaido* a principios de los años treinta. Pero a fines de los cuarenta la galería de personajes bizarros del cómic yanqui es ya mucho más extensa, y la serie *Vidaretas* del dibujante Baña, recurre a ella como materia prima de su desquiciado humor. *Vidaretas* es una de las pocas historietas rescatables del seminario *Chiquitín*, gracias a un guión donde el desorden y el caos sirven al ingenio, y a un trazo no por apresurado menos expresivo.

El protagonista, una gran calva con orejas y puro, enfrenta con parsimonia las abigarradas ocurrencias del autor, quien además saquea las imágenes de otras historietas: ratones humanizados, dinosaurios socarrones y, sobre todo, versiones ridículas de los todopoderosos héroes de papel, como el narigudo Tarzanete, y el torpe Supermenso, cuyo peinado luce un enorme moño de listón tan coqueto como gratuito. El libertinaje narrativo de Baña no sólo le permite acompañar a su protagonista con "hermanos de historieta" de diversos orígenes, sino también promover —en algún episodio— que éstos se organicen para defender sus derechos ante las arbitrariedades de los autores.

Los tres mosqueteros, de Alfonso Tirado, versión historietil cuidada y respetuosa de una mala parodia cinematográfica, es otro trabajo desafortunado de un autor valioso,

Baña, *Vidaretas*, CHIQUITÍN, 232, 12/6/1949.

Esta serie se inscribe en la línea del humor paródico.

al que definitivamente no se le da el tono humorístico.

Empeñado en justificar el *slogan* publicitario que lo define como "el Chaplin mexicano", Mario Moreno se asocia con Posa Films y emprende una aventura cinematográfica tan acorde a su megalomanía como ajena a las posibilidades histriónicas de Cantinflas. La adaptación del folletín de Alejandro Dumas, dirigida por Miguel M. Delgado, trata de ocultar su torpeza con un lanzamiento en grande en el elegante cine Alameda y una publicidad apoyada en los medios de mayor penetración popular, entre ellos la historieta. Para esta promoción se podía haber recurrido a Acosta, pues para entonces Chupamirto ya había adoptado definitivamente la fisonomía de Cantinflas, y sus tiras de *El Universal* eran homenajes al actor. Pero la nueva película —cara, pretenciosa y "de época"—, requiere un tratamiento gráfico suntuoso y acicalado que se le encarga al buen dibujante Alfonso Tirado, quien anteriormente había realizado una serie de humor inspirada en el personaje de Mario Moreno (*Las Andanzas de Cantinflas, Paquito*, 1939). Paradójicamente, en la historieta la caricatura cantinflesca de D'Artagnan recibe un tratamiento sobrio y realista por el que pierde hasta la poca gracia que tenía en el cine. *Los tres mosqueteros* —el cómic— se publica durante 1943 en las páginas de *Pepín* y es tan gris como el medio tono en el que está realizada.

La incursión de Valdemar Butze en el cómic es sugerente y prometedora pero fugaz. Dibujante publicitario, teatrero apasionado y bohemio, el hermano mayor de Germán Butze es autor de una sola serie: *Audifaz...* (*El Misterioso*), donde muestra un dominio del lenguaje historietil poco frecuente en obras primerizas. Publicada en *Chamaco Grande* en 1939, *Audifaz* está protagonizada por un siniestro villano de grandes barbas, enhiesta chistera,

DON CHEPE Y MR. PUFF, Notables Policías

Por Urrutia

O. Urrutia, *Don Chepe y Mr. Puff*, DETECTIVES, 15, 21/11/1932.

En su primera tira, Urrutia contrapuntea a un paródico "Holmes" con un rechoncho "Watson" mexicano.

O. Urrutia, *Triquitraques*, MAGAZINE DE POLICIA, 1173, 9/9/1957.

O. Urrutia, DETECTIVES, 211, 31/8/1936.

Las ilustraciones y los cómics de Urrutia son testimonio irónico de la violencia urbana.

Ó. Urrutia, *Popocha el Guardia*, MAGAZINE DE POLICÍA, *circa* 1945.

El desfajado Popocha es gendarme en un mundo donde la fórmula policías y ladrones no se refiere a dos bandos, sino a la condición dual del oficio.

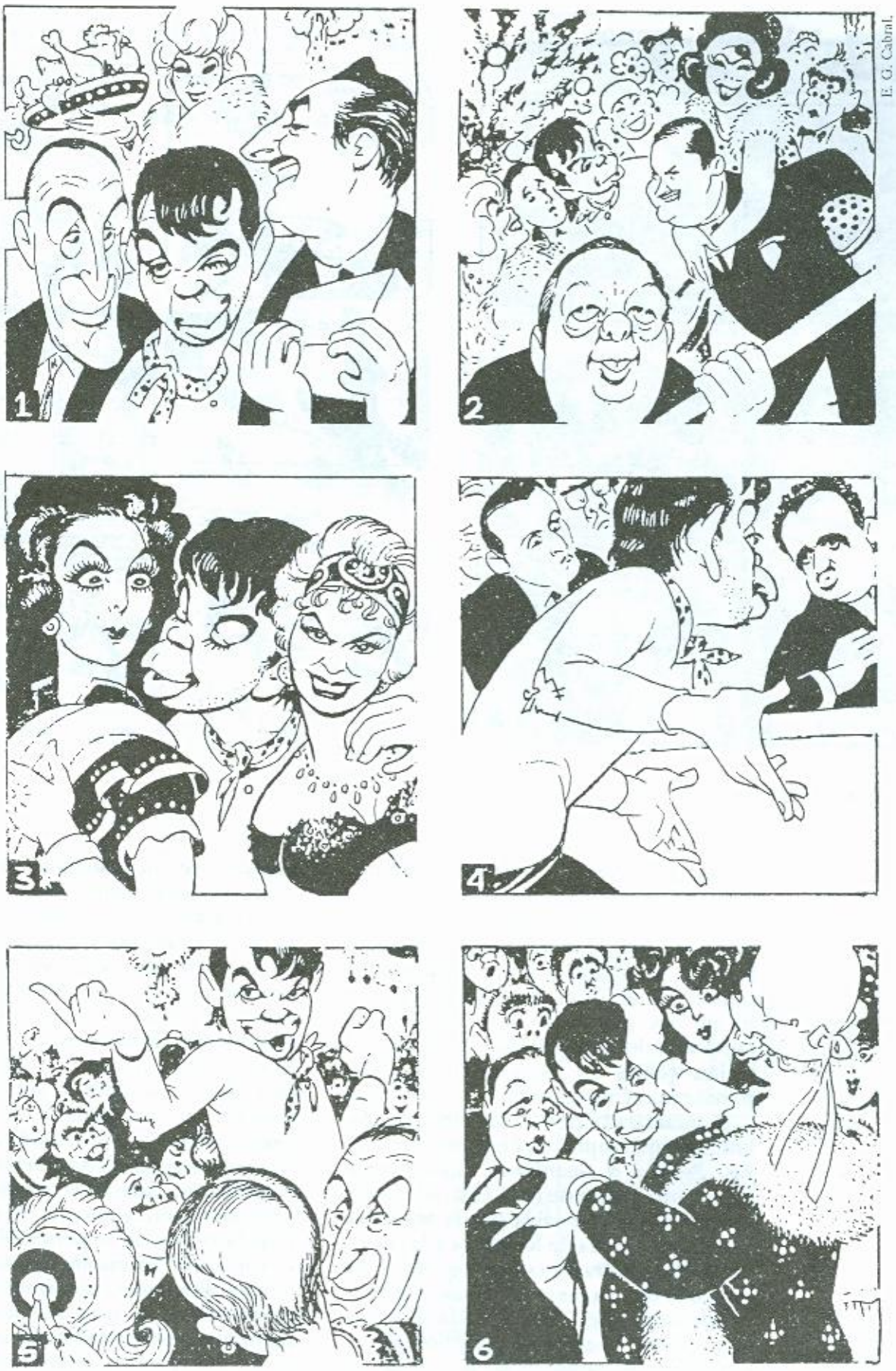
O. Urrutia, MAGAZINE DE POLICÍA, 3367, 31/12/1945.

oscuro sobretodo y elegante bastón, cuya penetrante mirada tiene poderes hipnóticos. La puesta en escena de tono lúgubre y el torvo semblante del personaje, remiten inevitablemente a la imagen que el actor John Barrymore le había prestado a Diaghilev, protagonista de las películas *Svengaly* y su saga *The Mad Genius*, de Archie Mayo y Michael Curtiz, respectivamente. El tránsito de Audifaz por la historieta es efímero, pues pronto una penosa enfermedad retira a Valdemar del dibujo. En compensación su hermano Germán recoge la estafeta y en esos mismos años inicia la que será una brillante y prolongada carrera como monero.

Si Audifaz es un rufián elegante y misterioso, Popocha es un prosaico y astroso representante de la ley, cuyas correrías chocarreras comparten las páginas del semanario *Magazine de Policía* con tremebundas noticias criminales, truculentas reseñas históricas y sabrosos anecdotarios como *La Verdadera Vida Amorosa de Pedro Infante*. La revista, fundada en 1939, se precia de ser "completamente ajena a los cuerpos de seguridad pública" y evita la apología de los improbables guardianes del orden, de modo que la historieta *Popocha el Guardia*, que realiza Óscar Urrutia, nos puede presentar a un cuico fachoso y

NOVEDADES, 27/10/1940.

El prolífico Valdez cultiva tanto el realismo aventurero como el humor caricaturesco...



El Chango García Cabral se luce como caricaturista en sus infrecuentes historietas.

A. Valdez, *Pifas el Detective*, JUEVES DE EXCELSIOR, 964, 19/12/1940.

A. Valdez, *Don Simplicio y sus Cuates*, JUEVES DE EXCELSIOR, 1982, 24/4/1941.

Cuatro caras de la risa ingenua.

transa, proclive al macanazo arbitrario y al artero descontón. Popocha es un pícaro de arrabal vestido de tecolote: ni mejor ni peor que los maleantes con quienes convive, pero con la prepotencia que le confiere el uniforme. En la serie de Urrutia no hay guayabazo a la autoridad,ni tampoco crítica indignada; sólo la constatación irónica del régimen policiaco-criminal realmente existente.

Caracterizada por la ausencia de globos, a los que suple con enormes apoyaturas, *Popocha el Guardia* es, más que un cómic, una suerte de nota roja —ficticia e ilustrada— que se salva por la aceptable prosa periodística de los textos y la chispa de una caricatura feísta que le queda como gatillo al dedo a las truculentas historias.

Los monos de Urrutia, de larguísimos torsos, breves piernas y tremendos zapatones, aparecen tanto en las historietas de Popocha, como en una serie de cartones con noticias ilustradas titulada *Triquitraques* y, de vez en cuando, en las portadas y contraportadas de la revista.

Urrutia se había iniciado en la historieta, y en la prensa de nota roja, por lo menos siete años antes en el semanario *Detectives*, donde entre otros trabajos gráficos publicaba la tira *Don Chepe y Míster Puff, notables policías*, protagonizada por un griego —alto, flaco y con pinta de Sherlock Holmes— y por su socio mexicano, sombrerudo y bigotón. Otro personaje, Don Epitacio, es un ranchero típico, a imagen y semejanza de Mamerto de Hugo Tilghmann. Esta serie primeriza es de corta duración, y aunque no está mal dibujada carece de la personalidad gráfica que logrará Urrutia en *Popocha el Guardia*.

Hay dibujantes monógamos por vocación —como Gaspar Bolaños— que se mantienen fieles a la historieta de su vida; otros, estragados por la rutina, rompen con una serie para iniciar la siguiente con nuevos bríos, y algunos hasta se las arre-

A. Valdez, *Cuca Curvas*, JUEVES DE EXCÉLSIOR, 970, 30/I/1941.

A. Valdez, *Conejo, Cornelio, Nabos*, JUEVES DE EXCÉLSIOR, 930, 6/VI/1940.

glan para atender dos o tres al mismo tiempo, como Gabriel Vargas en sus años mozos. Pero los hay también promiscuos y volubles, dados a coquetear sin compromiso con todos los géneros y estilos, o que sólo de vez en cuando abandonan sus menesteres habituales para darse una escapada por la historieta. De estos autores y de sus obras, escasas o abundantes pero siempre dispersas y variopintas, nos ocuparemos ahora.

El veracruzano Alfredo Valdez es monero de copiosa producción, pero también hombre polifacético: escultor formado en la Academia de San Carlos, historietista fundador de las primeras revistas de monitos, ilustrador, caricaturista, cartonista político, periodista y editor. No menos variadas son las firmas con que rubrica su obra; Valdez es el autor de los cómics humorísticos; Azor, el de las historietas realistas, y Caskabel, el de los cartones comprometedores.

En clave humorística, Valdez es autor de historietas protagonizadas por fauna

A. Valdez, CHAMACO CHICO, *circa* 1945.

Al trasladarse de *Jueves* a *Chamaco*, Capulín, el elegante peladito de *El Conejo Cornelio* Nabos, y la sugestiva Cuca Curvas se transforman en Don Pancho y Monchita.

antropomorfa —de las que ya nos hemos ocupado— y también de series paródicas como *Pifas el Detective*, caricatura de Sherlock Holmes ubicada en la ciudad de Vacilonia, que publica *Jueves de Excélsior* en 1939. Un año después, en la misma revista, aparece *Don Simplicio y sus Cuates*, que narra las desventuras de un ingenuo filántropo víctima de sus aprovechados contlapaches. También para este semanario Valdez crea la primera *girl strip* humorística mexicana: *Cuca Curvas*, Protagonizada por la bella Refugio, la del título, por su sirvienta Elodia y por los numerosos —y clasistamente diferenciados— pretendientes que las acosan.

Por esos mismos años el prolífico dibujante publica cartones en la revista *Trompas y Greñas*, de Rubén Rodríguez, y ejerce como ilustrador de planta en el semanario anticardenista *Los Ecos*, que dirigen Luis y Leopoldo Zamora Plowers.

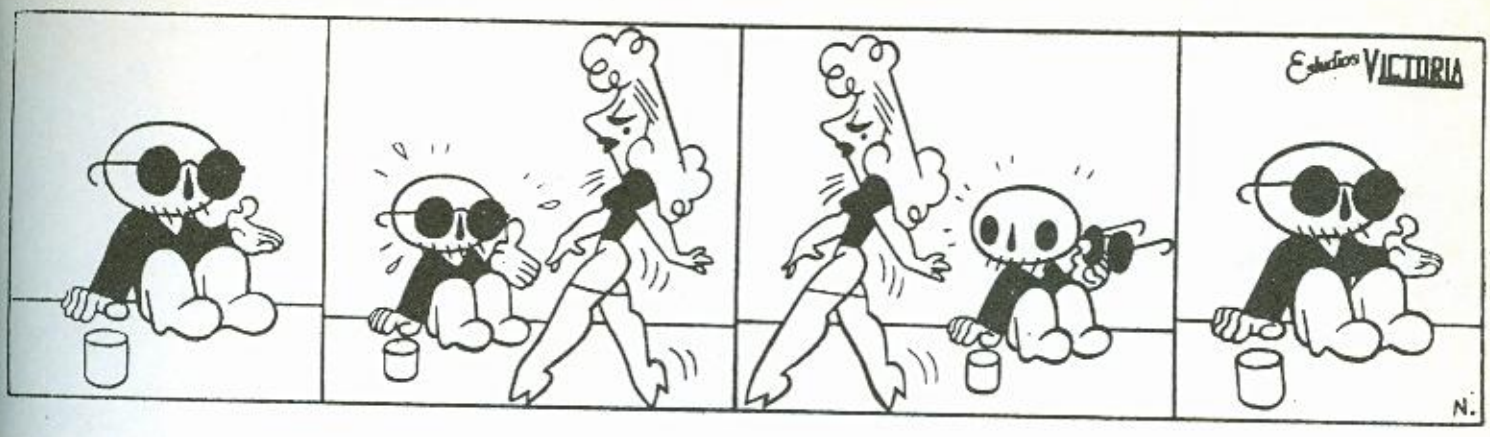
Cuando Valdez se incorpora a las hues-

N. Salazar, *Alex*, CHAMACO CHICO, *circa* 1940.

La influencia de Milton Caniff bien asimilada.

N. Salazar, *Diana Reportera Relámpago y Atila el Luchador*, TESOROS, *circa* 1955.

Periodismo y lucha libre en clave de serie negra.



N. Salazar, VEA, 70, 15/3/1946.

tes de Herrerías, traslada a las páginas de *Chamaco Chico* a muchos de los personajes nacidos en *Jueves de Excélsior*, refundiéndolos en una serie costumbrista y de ambiente rural. Don Capulín, "peladito" con *smoking* que había aparecido en *El Conejo Cornelio Nabos*, reaparece como Don Pancho sin cambiar vestuario ni fisonomía, y Cuca Curvas adopta la blusa bordada y la falda hasta el huesito para transformarse en la ranchera Monchita; el dueño de los amores de Cuca-Monchita es Elodio, un nuevo protagonista inspirado en Jorge Negrete. A diferencia de las series aparecidas en *Jueves de Excélsior*, la historieta de *Chamaco* es abierta y librado de la penosa obligación de hacer un chiste en cada plancha, Valdez desarrolla un humor de situaciones y personajes en clave costumbrista mucho más logrado y efectivo que el de sus trabajos anteriores.

En su larga trayectoria dentro de la gráfica periodística, el tabasqueño Héctor Bucho Falcón, más conocido en el medio como Daniel Cadena M., incursiona varias veces en la historieta. A partir de su llegada a la ciudad de México en 1920, Cadena M., trabaja en *El Universal*, *El Taurino*, *El Globo* y *El Demócrata* pero inicia su carrera formal como dibujante, de la mano de Ernesto García Cabral en *Revista de Revistas*, donde publica ilustraciones y portadas, y en el semanario satírico *Fantoche*, para el que realiza caricaturas e historietas. En 1930 se hace cargo de la dirección artística de *La Antena Cómica*, iniciando una actividad que definirá la mayor parte de su carrera, pues dirigirá sucesivamente *Piocha*, *Don Timorato* y *Revistas de Revistas*. En su vertiente monera, Cadena M. es

N. Salazar, VEA, 116, 31/1/1947.

Las preferencias de Naro se manifiestan en el diferente tratamiento gráfico de los géneros.

Avenida Chapultepec

N. Salazar, VEA, 142, 1/8/1947.

Una sicalíptica llamada de atención a las brigadas de bacheo.

En este capítulo de la divina comedia del Naro y Anguiano, el infierno se apachuca.

A. Vargas y N. Salazar, *Kukufate y su Perro Bolsa*, TESOROS, *circa* 1952.

Un hallazgo visual que funciona sin palabras.

A. Ruz, *Violeta*, VEA, 204, 8/10/1948.

En el cómic picante el texto es pretexto.

A. Ruz, *Titico*, TESOROS, circa 1955.

La vena arrabalera de Ruz se despliega en la serie protagonizada por el simiesco marciano Titico.

autor de trabajos sueltos en *Fantoche*, *Piocha*, etcétera, y de la serie *Cantinfladas*, con autorización expresa de Mario Moreno. En 1954 realiza para Editorial Jacaranda, varios fascículos de *El Rorro*, donde desarrolla sátiras costumbristas ilustradas. El trabajo de Cadena M. en *El Rorro* tiene como eje las apoyaturas pero utiliza el lenguaje del cómic, siguiendo el estilo inaugurado por Abel Quezada.

Figura clave de la historieta y la gráfica humorística desde fines de los treinta y hasta los cincuenta, Narayanath Salazar es un dibujante tan versátil como difícil de ubicar y definir. Su trazo —inconfundible— es omnipresente, pero como autor está en todas partes y en ninguna del todo. Prolífico como pocos, colabora en la mayoría de las publicaciones ilustradas de la época y cultiva con facilidad y talento los más diversos géneros y estilos; mas no hay uno de sus trabajos que lo identifique por completo. Narayanath, Narayana, Naro o Aarón —que de todas estas maneras firma— es un gran dibujante, pero también un hombre de genio ecléctico y ánimo disperso.

Nacido en Guadalajara, Jalisco, en 1923 pero aclimatado en la ciudad de México a la que llega muy pequeño, Narayanath estudia dibujo publicitario, y a los 16 años debuta como historietista en el semanario *Palomilla*. También en 1939 publica en las revistas *Aventura* y *Hércules*, y en 1940 realiza *Ninchi* para *Pepín*. Miembro del colectivo Artistas Unidos, colabora con Ramón Valdiosera en el trazo de las series *Alex*, *Oreja y Rabo*, *Alí Baba* y *El Ladrón de Bagdad* Estos primeros trabajos son, en general, de corte realista, pero en los años cuarenta publica profusamente en revistas de humor farandulero, como *Vea*, y de sátira

A. Ruz, *Pitafás*, CARTONES, 357, 24/7/1952.

Pitafás es un pícaro arrabalero pero de amplios horizontes que de vez en cuando se viste de *cowboy*.

política como *Don Timorato*, *Muñecos* y *El Duende de la Catedral*, para las que dibuja cartones e historietas cómicas de trazo caricaturesco. A fines de los cuarenta y principios de los cincuenta se incorpora al equipo de colaboradores de Gabriel Vargas y participa en la realización gráfica de los primeros números de *La Familia Burrón*. Por los mismos años, en la revista *Tesoros* publica series infantiles de corte didáctico, y algunas historietas de aventuras como *Diana Reportera Relámpago* y *Atila el Luchador*. Con frecuencia Narayanath dibuja guiones ajenos. Además de los de Valdiosera y Vargas, ilustra argumentos de Armando Anguiano en las revistas *Vea* y *Muñecos*, de Fermín en *El Duende de la Catedral* y de Fajardo en *Tesoros*. Pero, salvo en los dos primeros casos, en que colabora con guionistas-dibujantes que tienen gráficamente definidos a sus personajes, las historietas trazadas por Narayanath, llevan su sello y algunas son rescatables precisamente por el dibujo y pese al argumento. Por lo demás en la extensa obra de Narayanath hay también numerosas evidencias de que es capaz de hacer, con eficacia, sus propios guiones.

En el Meritito Infierno, serie de episodios con textos de Armando Anguiano publicada en la revista *Vea* en 1945, es un buen ejemplo del talento de Narayanath para la caricatura de base realista. La historieta es una sátira de costumbres por la que desfilan Agustín Lara, María Félix, Palillo, Tin Tán y su carnal Marcelo, entre otras

A. Ruz, *Pitafás*, CARTONES, 357, 24/7/1952

Un cuaco tan expresivo como desafortunado.

A. Ruz y A. Anguiano, *Julio Viernes*, TESOROS, 64, 28/11/1952.

Las dotes de inventor de Julio Viernes no lo salvan de la dictadura doméstica.

A. Ruz, *El Gato Garabato*, PAQUITO PRESENTA, 13006, 1953.

M. Morán, *Bracerías*, DON TIMORATO, 114, 30/8/1946.

La fauna parlante de las historietas paga con la frustración de los instintos el dudoso beneficio de su humanización.

Many Morán comparte la condición transterrada de sus personajes.

figuras de la farándula, que el dibujante transforma en estilizados personajes de historieta sin sacrificar el parecido. Un tratamiento gráfico semejante, aunque con protagonistas ficticios, tiene la serie *Vida y Milagros de Don Estolano*, que con guiones de Fermín publica *El Duende de la Catedral* a fines de 1945. Aquí Narayanath enriquece la sátira de caciques pueblerinos y políticos tracaleros escrita por Fermín, con penetrantes caricaturas de tipos populares. *Diana Reportera Relámpago...*, con guión del propio Narayanath y publicada en la revista *Tesoros*, en 1952, documenta la habilidad del dibujante para desarrollar series de acción manteniendo el equilibrio entre la calidad plástica y el ritmo narrativo. Finalmente en *El Papelerito*, historieta para niños y con pretensiones didácticas publicada por entregas en la revista *Tesoros* durante 1952, Narayanath emplea una caricatura más simplificada, logrando una buena crónica gráfica de costumbres populares, que compensa la moralina de los guiones escritos por Fajardo.

Párrafo aparte merecen los trabajos en que Narayanath extrema la simplificación caricaturesca, empleando códigos gráficos extremadamente depurados y personales. La copiosa producción de chistes, cartones políticos e historietas breves que este autor publica en *Vea*, *Don Timorato* y *Muñecos*, es de trazo estilizado y grotesco. La base realista de las series mencionadas más arriba, deja aquí su lugar a un geometrismo esquemático, del que sólo prescinde en las figuras femeninas, cuyo atractivo visual depende, al parecer, de una cierta dosis de pellizcable naturalismo. Narayanath em-

plea este tratamiento en numerosos cartones narrativos y en historietas cortas de humor blanco, político o sicalíptico, en las que se revela como uno de los pocos moneros mexicanos capaces de lograr efectos cómicos en unas cuantas viñetas y frecuentemente sin recurrir al texto.

Como Narayanath Salazar, muchos dibujantes militan fugazmente en los equipos de Gabriel Vargas. Pero algunos han dedicado toda su vida profesional a trazar, primero *Los Superlocos*, y después *La Familia Burrón*. Los moneros efímeros o estables, que por medio siglo le han dado forma y color a las "ideas y textos" de don Gabriel, merecen, pues, una breve reseña.

Desde que comienza a realizar *Los Superlocos* para la editorial de García Valseca, con la exigencia de producir al principio cuatro, luego doce y finalmente dieciséis planchas para cada número, Gabriel Vargas recluta colaboradores gráficos. Los primeros son René Ruiz y Miguel Mejía, quien de esta manera inicia una asociación profesional que se prolongará por medio siglo.

A fines de los años cuarenta don Gabriel lanza *La Familia Burrón* sin abandonar la serie protagonizada por Don Jilemón, y a principios de la década siguiente sus historietas se multiplican y el ritmo de las aventuras se acelera, el Güen Caperuzo y Caledonia se autonomizan y animan su propia serie, nace *Poncho Lopes* como revista independiente y el éxito de la saga de los Burrón propicia su aparición trisema-

M. Morán, *Villamelonadas*, JUEVES DE EXCELSIOR, *circa* 1942.

Escalante y Macedo, *La Historieta Musical*, CHAMACO CHICO, 1941, 6/5/1943.

Los animadores de *Macaco*, revista de historietas precursora, realizan esta curiosa serie rimada.

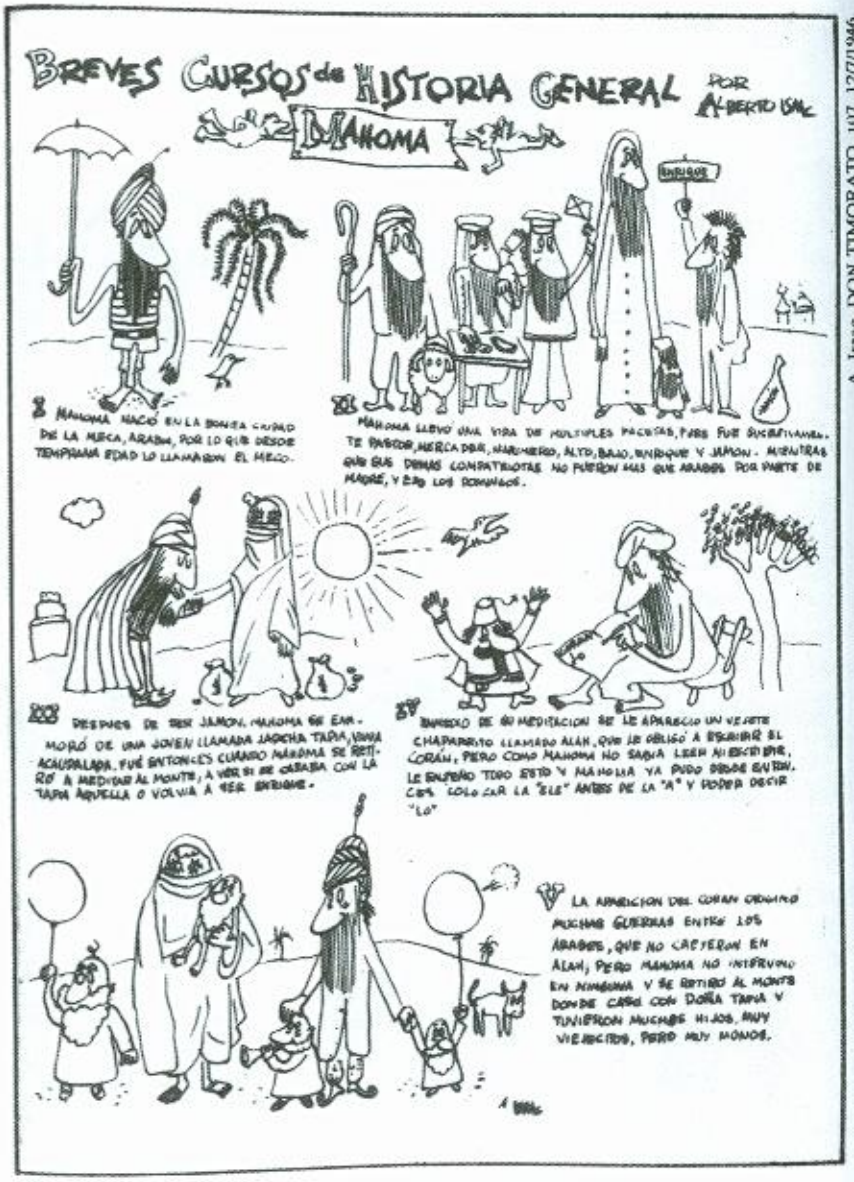
El arte de Cúchares en parodia.

J. Puga, *Óscar*, ÚLTIMAS NOTICIAS DE EXCÉLSIOR, 28/7/1952.

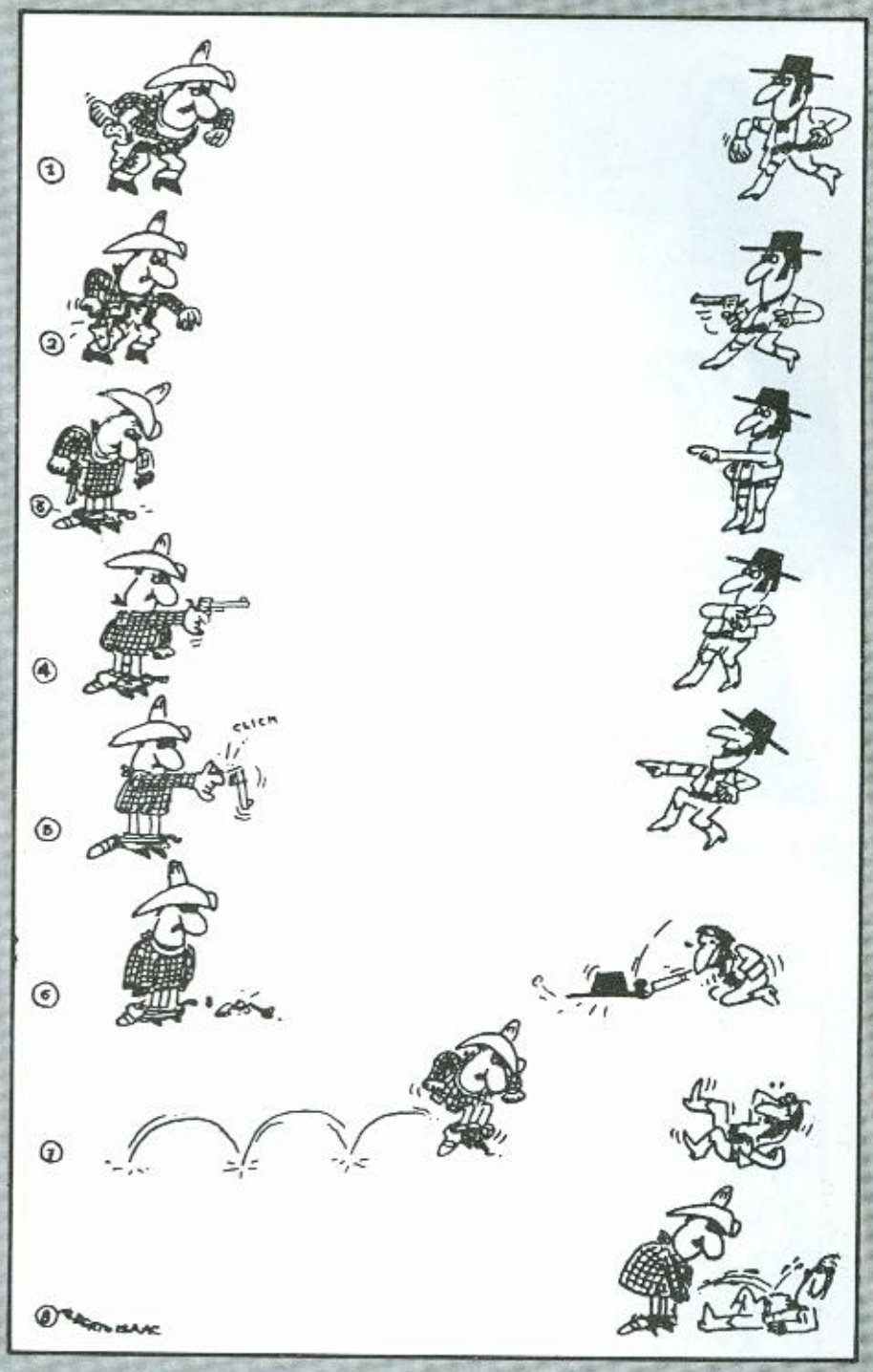
Puga es uno de los pocos moneros mexicanos que cultiva la tira cómica.

R. Freyre, en *Un siglo de caricatura...*, 1948.

Alberto Isaac: tan bueno en el cartón rollero como en el mudo.



A. Isaac, DON TIMORATO, 107, 12/7/1946.



A. Isaac, en QUIÉN ES EN..., 13, 1981.

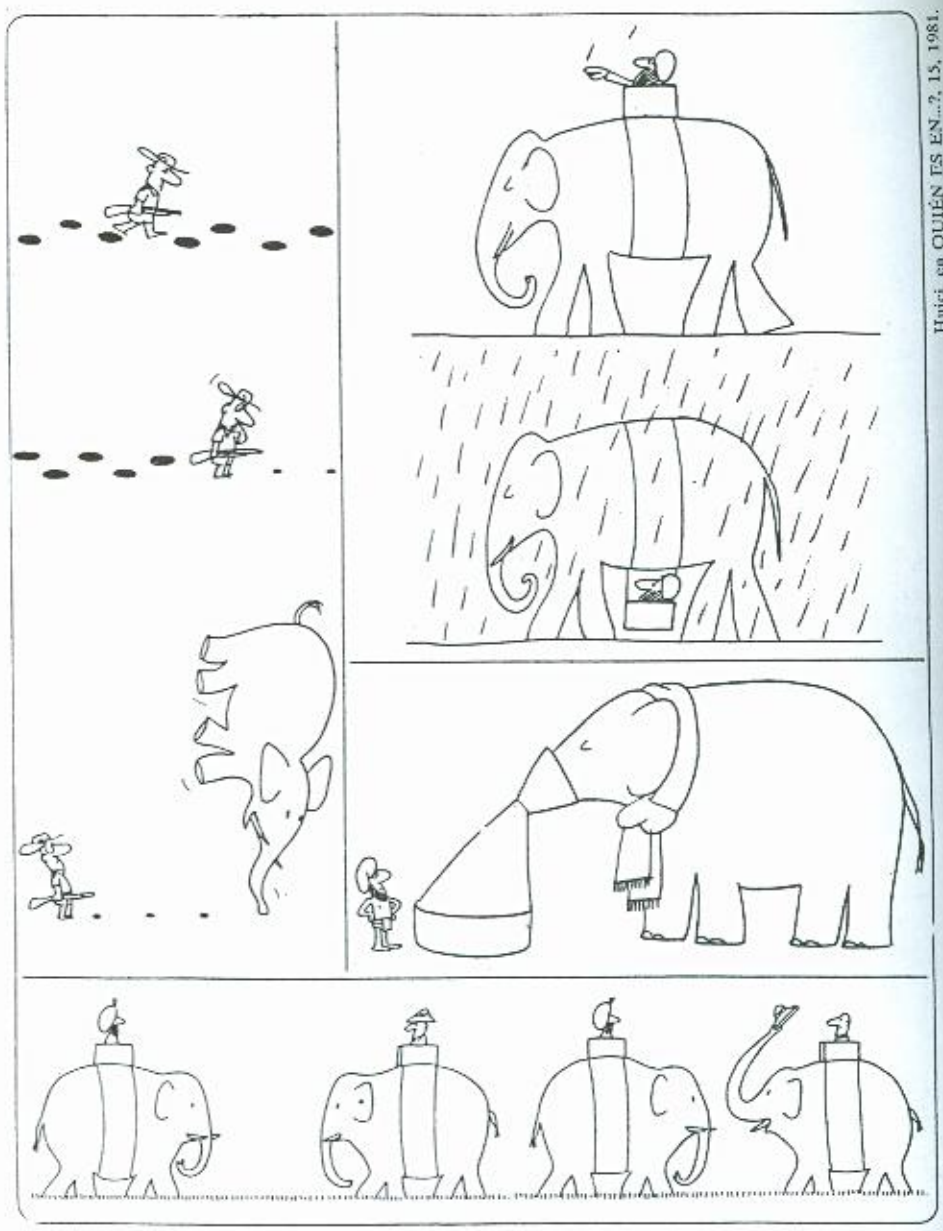
nal en algunos periodos, o en enormes fascículos de cien páginas en otros. Para satisfacer esta avasalladora demanda, Vargas cuenta con el apoyo del fiel Miguel Mejía y también de Héctor Macedo, Narayanath Salazar, Agustín Vargas (Guti), Ramón Vargas y Álvaro Ruz, quienes se dividen el trabajo: Ruz dibuja la serie *El Güen Caperuzo*; Macedo traza las aventuras de *Poncho Lopes*, don Gabriel se encarga personalmente de Jilemón; Guti y Mejía se especializan en los Burrón, etcétera. Para los años sesenta las series de acompañamiento desaparecen y los Burrón se quedan solos dibujados por Guti y Mejía, quienes permanecen hasta nuestros días reforzados durante parte de los años setenta por Raúl Moysen.

De estos colaboradores, todos eficaces y algunos creativos, brilla con luz propia —además de Narayanath, de quien ya hemos hablado, y de Macedo, que en años posteriores desarrollará una amplia obra como historietista— el extraordinario Álvaro Ruz, dibujante campechano nacido en 1924 y muerto prematuramente en 1957, quien en su corta vida se revela como un monero excepcional.

Los episodios de *El Güen Caperuzo* publicados a principios de los años cincuenta son, quizá, las mejores historietas escritas por Gabriel Vargas, no sólo por la consistencia y sabrosura de los guiones —habitual en los trabajos de este autor— sino también por la creativa interpretación gráfica que de ellos hace Ruz. El dibujante no se limita a ilustrar, siguiendo los patrones de los personajes diseñados por Vargas, también recrea el ambiente de los Llanos de Apan y aporta su propia sátira costumbrista, en una puesta en viñeta desbordante que enriquece el ingenioso texto con elementos gráficos de su cosecha. Si el trazo elegante y un poco amanerado de Macedo le quita a *Poncho Lopes* parte del tono subversivo y grotesco sugerido por el guión y el facilismo gráfico de Moysen en algunos episodios de *La Familia Burrón* induce a leer sólo los textos prescindiendo de la imagen; en Ruz, Vargas encuentra a un dibujante a la altura de sus guiones que en expresividad fisonómica y gestual de

Huici, en QUIÉN ES EN...?, 15, 1981.

Huici: la limpieza del trazo al servicio de un humor inteligente.

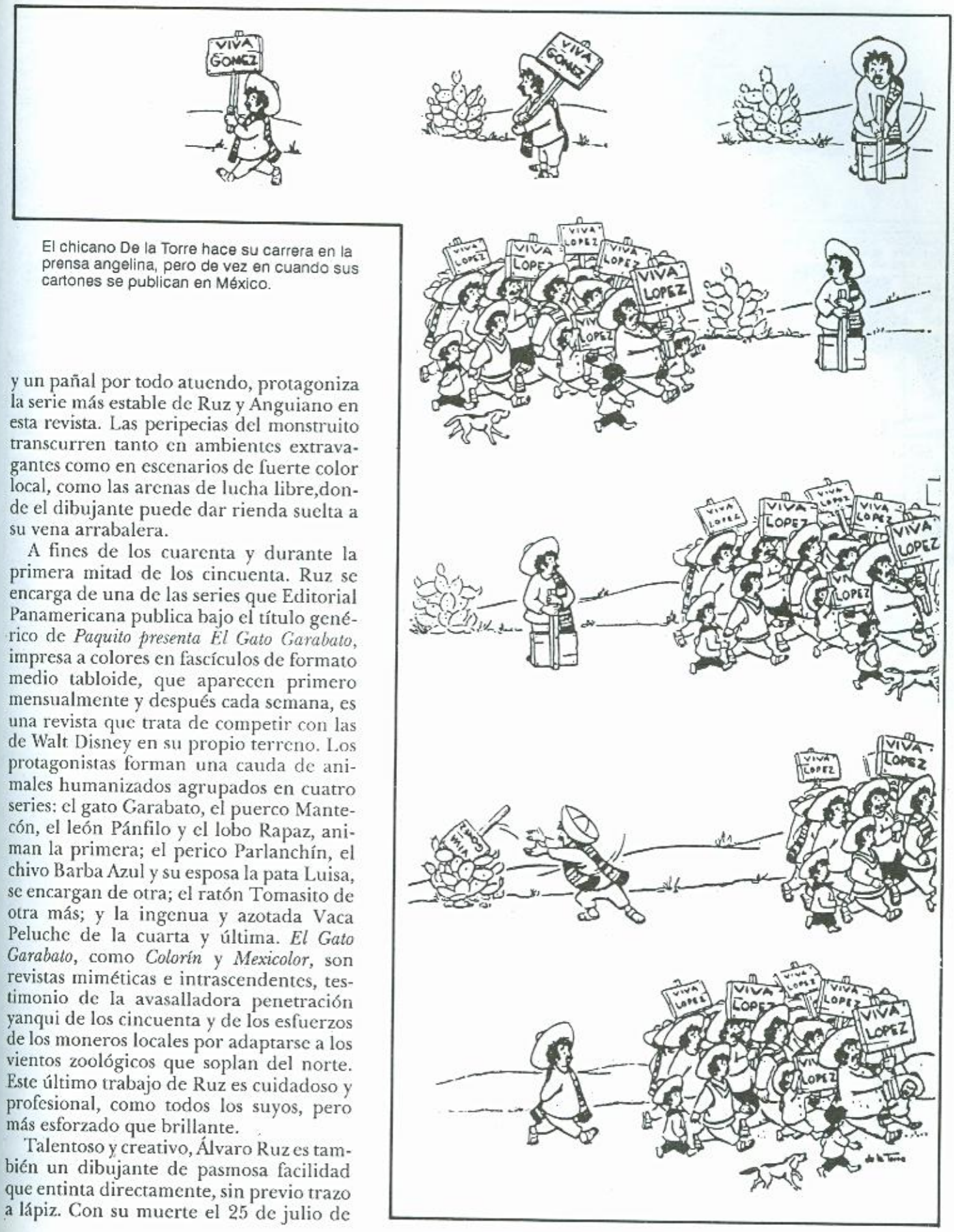


Huici, en QUIÉN ES EN...?, 15, 1981.

los personajes supera incluso al propio don Gabriel y a sus fieles seguidores Guti y Mejía.

Coautor, por mérito propio, de los episodios de *El Güen Caperuzo*, publicados a principios de los cincuenta. Ruz tiene también personajes originales como Pitafás, pícaro de amplio espectro que empieza protagonizando aventuras urbanas en compañía de una jacarandosa palomilla y más tarde encarna a un *sheriff* torpe y enamoradizo que recorre el oeste a lomos del cuaco Apagón. En esta serie, que distribuye el sindicato de Tamez y publica la revista *Cartones*, Ruz se muestra como autor completo y dado al humorismo arrabalero y costumbrista en la línea de Rafael Araiza y Bismarck Mier.

A mediados de los cuarenta Ruz colabora con historietas breves y sin continuidad en la revista *Don Timorato*, y en 1952 se incorpora al equipo de *Tesoros* donde realiza numerosos cómics con guiones de Armando Anguiano. *El Gallo Goyo y el Pollo Pillo*, ambientada en Kikirimícuaro, es una serie de vaqueros protagonizada por gallos charros, cocodrilos pistoleros y demás fauna humanizada, que Ruz desarrolla en clave más costumbrista que disneyana. En *Julio Viernes* se combinan desventuras matrimoniales con peripecias de ciencia ficción, animadas por un reginesco inventor tan oprimido por su cónyuge como amado por su perro Telefunken. Títico, un simiesco marcianito con antena en la pelona, manos en los pies


VIVA GOMEZ
VIVA GOMEZ
VIVA LOPEZ
VIVA LOPEZ
VIVA LOP

Ariola, *Gordo*, THE GREAT AMERICAN COMIC STRIP, J. O'Sullivan 1970.

Contestataria y mexicanista, la historieta protochicana de Gustavo Montaño Arriola —monero nacido en Arizona de padres mexicanos— se publica en los Estados Unidos de 1941 a 1985.

1957, a los 33 años, la historieta mexicana pierde a uno de sus más destacados representantes.

Aparte de su hermano Leonel, a Rafael Araiza sólo le conocemos un colaborador, Manuel Morán Granados, que en 1941 participa en el trazo de *El Ingenuo Ricardín* y posiblemente en algunos episodios de *A Batacazo Limpio*. Many Morán llega a México, a fines de los años treinta proveniente de los Estados Unidos y después de su asociación con Araiza realiza en colaboración con su hermano algunos capítulos de *El Ingenuo Ricardín*, que aparecen con la firma de Hermanos Morán, y por cuenta propia la serie *Villamelonadas*, de tema deportivo, que se publica en *Jueves de Excélsior* en 1942. Los dibujos, textos y temas de Morán traslucen la influencia de Araiza, pero el discípulo carece de la fuerza subversiva de su maestro. A mediados de los cuarenta este dibujante publica cartones y algunas historietas en *Muñecos* y en *Don Timorato*. En esta última revista presenta las series *Bracerías* y *Apuntes Neoyorquinos*, en las que deja testimonio de su familiaridad con el ambiente norteamericano y chicano. Los cartones están firmados, unos en Chicago y otros en Nueva York, y en años posteriores se pierde el rastro de este dibujante, que posiblemente decidió seguir los pasos de los protagonistas de sus últimas historietas mexicanas.

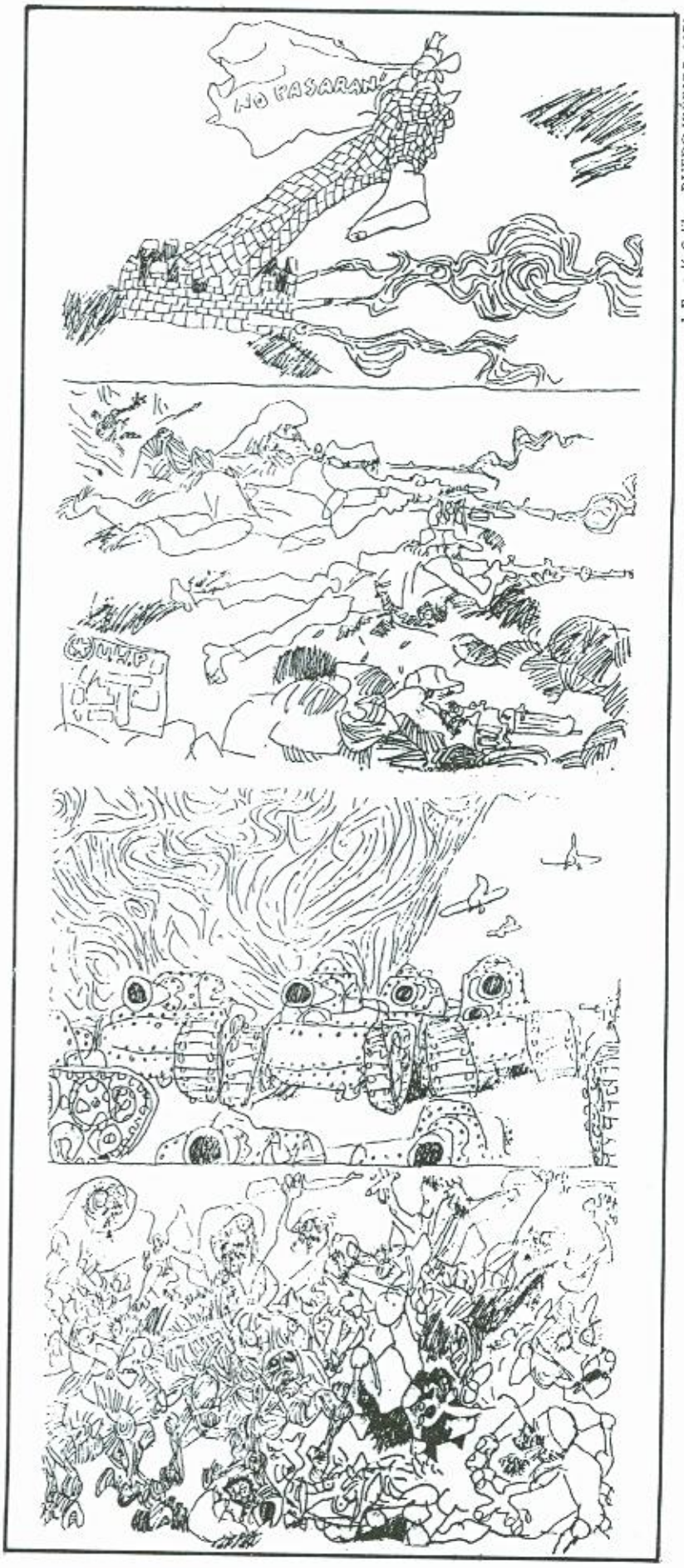
En *Don Timorato*, revista de sátira política cuya mediocridad es el exacto correlato de su oportunismo, colaboran, sin embargo, algunos buenos dibujantes y debutan con pie derecho otros que llegarán a serlo después. Entre los principiantes destaca el jalisciense Jorge Puga, quien abandona los estudios de pintura de San Carlos para dedicarse a los monitos. De trazo suelto y sólo en apariencia descuidado, Puga es creador del personaje Óscar, protagonista de una serie de tiras publicadas por el vespertino *Últimas Noticias*. Su

temprana muerte en 1953, a los 35 años de edad, interrumpe la carrera de este prometedor historietista.

Otro debutante de *Don Timorato* es Alberto Isaac, chilango por nacimiento pero radicado en Colima desde niño, que regresa a la capital en 1944 para combinar dos profesiones disímbolas: los monitos y la natación deportiva. En ambas conquista lauros y como dibujante tiene el mérito, junto con Abel Quezada, de haber lanzado y cultivado en nuestro medio el dibujo moderno y la técnica del cartón historietado y narrativo. Los personajes de Isaac; narigudos, siempre de perfil y con los dos ojos en un mismo lado de la cara, contrastan con el acabado cuidadoso y el diseño decorativo de casi toda la caricatura mexicana de los cuarenta. Pero si al deportista monero parece tenerle sin cuidado que la pluma esté sucia o el pincel despeinado, le importa sobremanera la expresión, que casi siempre logra con gran economía de medios. Y es que en Isaac el dibujo no es decoración graciosa sino ceñido instrumento de un humor sutil e inteligente.

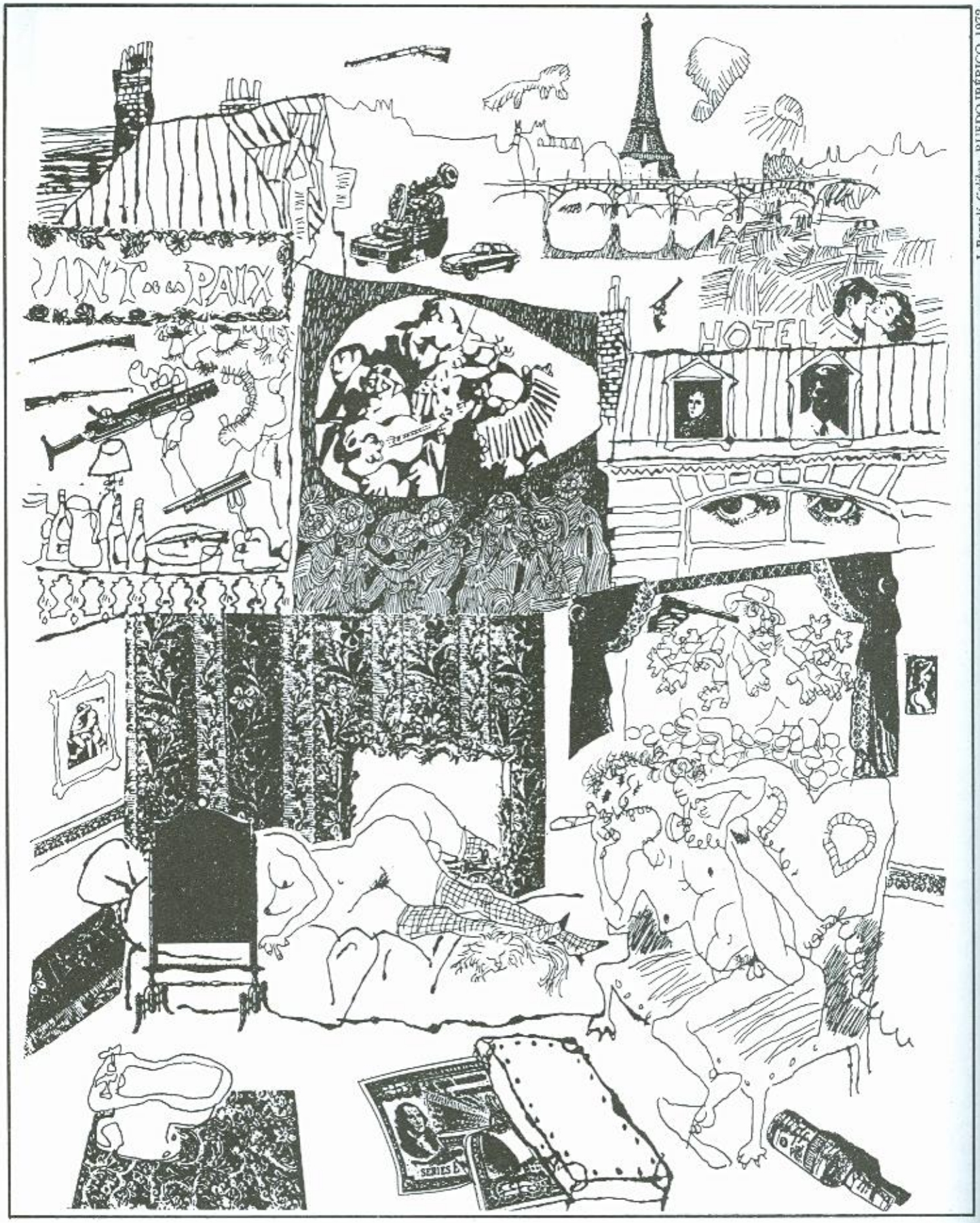
Desde 1946 en *Don Timorato*, Isaac realiza cartones en los que el texto es hilo conductor y las imágenes secuenciadas, contrapunto o comentario irónico, utilizando una técnica de rollo-cómic o cartón verboso y narrativo que en esos años sólo él y Quezada dominan, pues además de ser buenos dibujantes son eficaces redactores de textos humorísticos. Isaac pertenece también al selecto grupo de moneros mexicanos a los que se les da la historieta muda.

Autor de la serie de cartones *Isacc Atisba*, publicada en la revista *Atisbos*, don Alberto dibuja también para los diarios *El Universal*, *Esto*, *El Sol de México* y *Novedades*, y en 1979 gana el segundo lugar en el Salón de la Caricatura patrocinado por el *Pavilion of Humor*, de Montreal, Canadá. Desgra-



J. Bartolí, *Calibán*, RUEDO IBÉRICO, 1972.

Muchos dibujantes españoles transterrados a raíz de la guerra civil manejan el lenguaje del cómic, pero influyen poco en la historieta mexicana.

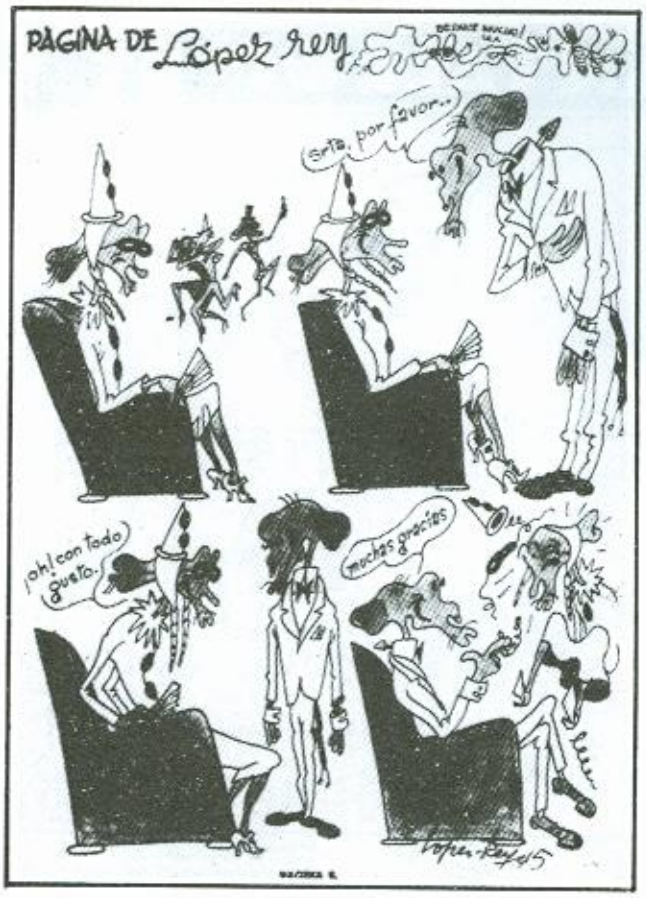


J. Bartoli, *Caliban*, RUEDO IBÉRICO, 1972.

ciadamente su incursión en la dirección cinematográfica aleja a este buen dibujante de los territorios moneros.

Gracias a *Don Timorato*, donde se inicia en 1944, el prospecto de contador Alberto Huici de la Torre encuentra su real vocación bohemia y monera. De trazo preciso y depurado este autor realiza cartones y caricaturas de extrema economía y simplicidad, que le proporcionan numerosos premios internacionales: Salón del Humorismo, de Bordighera, Italia; Salón Mundial de la Caricatura, de Skopje, Yugoslavia; Concurso Internacional de Nasreddin Hodja, Turquía; etcétera. Maestro del *collage* y dado a utilizar elementos tipográficos, Huici es también un espléndido humorista que prefiere la sugerencia a la obviedad. Sus cartones se publican, entre otras revistas, en el semanario *Ja-Já* desde 1950 y aparecen en *Jueves de Excélsior* hasta la muerte del dibujante en 1981, aunque no frecuenta mucho la historieta, Huici es autor de algunos afortunados cómics breves y de humor silencioso, excepcionales en nuestro medio.

A resultas de la diáspora que sigue a la guerra civil española, llegan a México una decena de caricaturistas y aunque ninguno ejerce como historietista profesional en nuestro medio, dos o tres coqueteaban con el cómic. López Rey había publicado tiras en el suplemento infantil del diario español *La Voz* durante los años treinta, y pese a que en México se dedica principalmente a los cartones humorísticos y a la ilustración, también realiza algunas historietas que aparecen en *Don Timorato*. Renuente, al uso del globo, como muchos ibéricos, López Rey se caracteriza por un dibujo



L. Rey, DON TIMORATO, 53, 9/2/1945.

A su modo, el español López Rey es tan underground como el mexicano Araiza.

E. Guasp, en *Historia Documental del Cine...*

El exilio republicano nos trae el catalán Guasp, quien en 1940 realiza este cómic publicitario para la película *Viva mi desgracia*.

En sus inicios el que sería brillante portadista realiza algunas historietas, como ésta que nos sorprende en una revista de agronomía.

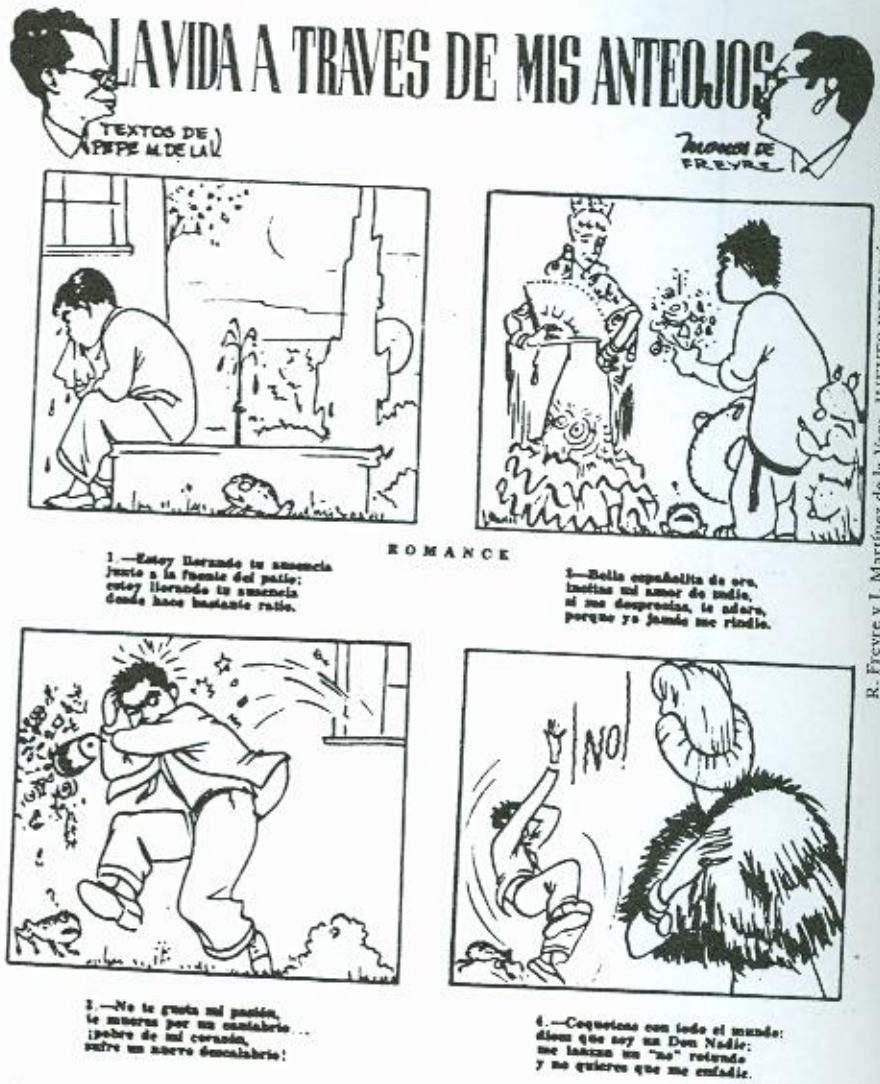
grotesco y feísta, de fuerte personalidad pero repetitivo, y por su marcada inclinación al humor negro. El catalán Ernest Guasp había realizado en España una copiosa obra historietil publicada en revistas como *Lecturas*, *Argos* y *L'Esquella de la Torratxa*, esta última animada por un Sindicato de Dibujantes Profesionales de filiación republicana. Apenas llegado a México, Guasp realiza algunos cómics, como el que publicita la película *Viva mi Desgracia*, dirigida por Roberto Rodríguez en 1943. Posteriormente este autor, de dibujo caligráfico con influencia cubista, se dedica exclusivamente al cartón político en *El Popular*, y posteriormente, hasta su muerte en 1983, en el diario *Novedades*.

Además de Bartolozzi, de quien ya hemos hablado, otros españoles que emigran temporal o permanentemente a México habían hecho historieta: Artis Gener (Tisner) en *L' Esquella de la Torratxa*; Rivero Gil en el suplemento del diario *La Vanguardia*, José Bartolí en *Lecturas*, etcétera. Pero en nuestro país estos moneros no perseveran en el género, de modo que la influencia de la emigración española, tan importante en otras áreas de la cultura, es poco relevante en el ámbito del cómic.

Resta mencionar a unos cuantos dibujantes periodísticos connotados, que en los años treinta y cuarenta cultivan marginalmente la historieta. En otras secciones nos hemos ocupado de las incursiones en el

cómic, de caricaturistas como el veracruzano García Cabral, cuya copiosa obra se inicia casi con el siglo y llega hasta 1968, año de su muerte; y del michoacano Ángel Zamarripa (Facha), quien debuta en 1930 y sigue produciendo hasta su muerte en 1990. Como aporte a la trivia no está de más recordar que el gran Cocodrilo, espléndido poeta y, por un tiempo, prolífero periodista, Efraín Huerta, es autor de los guiones de una serie de tiras de tema cinematográfico que Facha dibuja para el diario *Esto* durante los años cuarenta.

Continuador del estilo de Cabral, el aguascalentense Antonio Arias Bernal —más conocido como El Brigadier— se dedica a los cartones y principalmente a las portadas: primero en la revista *Hoy*, después en *Mañana* y finalmente en *Siempre!*, pero en los años treinta publica numerosas historietas; en *Todo*, donde emplea sus siglas A.A.B., en *México al Día* firmando Anarbe, en *Nuestra Revista*, donde no firma con su nombre, y sobre todo en el semanario sicalíptico *Vea*, del que es dibujante de planta durante 1935. Otro heredero de Cabral, y como él veracruzano, es Rafael Freyre, dibujante especializado en el cartón editorial y el retrato caricaturesco, que en los años cuarenta realiza algunas historietas, como la serie *La Vida a Través de mis Anteojos*, con textos de Martínez de la Vega, publicada en *Jueves de Excélsior*. Carlos Inclán Herrera, nacido en Texcoco, México, en 1905, es un eficaz y persistente caricaturista político que se inicia en las revistas *Omega* y *Bolchevique*, en 1923, y después publica sucesivamente en *Máscaras*, *Con permiso*, *Omega*, *El Hombre Libre*, *El Tornillo*, *La Prensa* y *Revista de Revistas*, hasta su muerte en 1952. Su fuerte es el cartón, pero con frecuencia le da un tratamiento narrativo e historietado, como en los que publica la revista *Todo* a fines de los años treinta. Un caso semejante es el de Rafael Ybarra, cuyas *Acuarelas de la Semana*, aparecidas en *Hoy*, durante 1937, son cartones de tema político resueltos con técnica de cómic.



R. Freyre y J. Martínez de la Vega, JUEVES DE EXCÉLSIOR, 1053, 10/9/1942.

La simple yuxtaposición de un escritor humorista y un ilustrador produce esta anacrónica historieta.

EN EL
PROXIMO VOLUMEN
FUNDACION, ASCENSO
Y GLORIA
DE LA HISTORIETA
MEXICANA SERIA

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Constantino, Higilio, *La magia de los cómics coloniza nuestra cultura*, México, edición del autor, 1978.

Anónimo, "Alberto Huici" (Quién es en...?), en *Carikatura*, vol. 1, núm. 15, México, 1981.

—, *El libro de las mil y una noches* (versión de J.C. Mardruz), México, Empresas Editoriales, 1945.

—, *Vida y milagros de Pancho Reyes, detective mexicano*, San Antonio, Texas, USA, Librería de Quiroga.

Appendini, Guadalupe, "«Chicharrín» y «El Sargento Pistolas» de Guerrero Edwards tienen cincuenta años", en *Excélsior*, México, 27 de enero de 1986.

Aurrecoechea, Juan Manuel, "Los Superlocos de Gabriel Vargas", en *SNIF, el mitin del nuevo cómic*, núm. 6, México, Editorial Penélope, 1982.

—, Bartra, Armando, y Morales, Alfonso, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México*, México, Museo Nacional de Culturas Populares, SEP/Grijalbo, 1988.

Bartolí, Josep, *Calibán*, Ruedo Ibérico, 1971.

Bartra, Armando, "De Monitos: Del cartón a la historieta", en *SNIF, el mitin del nuevo cómic*, núm. 3, México, 1982.

—, "De Monitos: Gabriel Vargas e hijos sin sucesores", en *SNIF, el mitin del nuevo cómic*, núm. 3, México, 1982.

Bilbreu, Gene (Eneg), *Elaine*, España, F. Press, 1978.

Borrego, Salvador, *Cómo García Valseca fundó y perdió 37 periódicos y cómo Eugenio Garza Sada trató de rescatarlos y perdió la vida*, México, Editorial Tradición, 1985.

Camp, Roderic, "The Cartons of Abel Quezada", en *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 4, USA, 1985.

Casasola, Gustavo, *Seis siglos de historia gráfica de México 1325-1970*, México, Editorial Gustavo Casasola, 1971.

Coma, Javier y Gubern Roman, *Los cómics en Hollywood, una mitología del siglo*, España, Plaza & Janes, 1985.

Cordero y Torres, Enrique, "Nacimiento de la Cadena García Valseca (1943-1968)", en *El periodismo en México, 450 años de historia*, México, Editorial Tradición, 1974.

Chessal, L, *Frentes y perfiles*, México, 1959.

Chumy Chumez y Ops, *Comix Underground USA*, España, Editorial Fundamentos, 1972.

De Sade Donatien, Alphonse François, *Justine o las desventuras de la virtud*, México, BAAL Editora, 1961.

Del Río, Eduardo (Rius), "La historieta", en *Los Agachados*, núm. 66, México, Editorial Posada, 1988.

—, *Santoral de la caricatura. Los 100 grandes del humor gráfico mundial*, México, Editorial Posada, 1984.

Donoso Pareja, Miguel, *Picaresca de la nota roja*, México, Editorial Saveo, 1973.

Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, España, Editorial Lumen, 1985.

Elizondo, José F., *Más de cien epigramas de "kien"*, México, Editorial Cultura, 1932.

—, y Gazcón, Rafael, *El país de la metralla*, México, Talleres de Novedades, 1913.

Fierros, Gustavo, "La familia Burrón", en *Revista de Revistas*, núm. 4082, México, 22 de abril de 1988.

Fortson, R. James, "La entrevista d'etiqueta: Abel Quezada", en *d'etiqueta*, núm. especial, México, diciembre de 1963.

García, Elvira, "El sufrimiento de la tinta mordaz", en *México en cien reportajes*, México, PIPSA, 1990.

—, *La caricatura en seis trazos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1983.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, Ediciones ERA. 1969-1978.

García Rivas, Heriberto, "Antonio Arias Bernal" (Quién es en...?), en *Carikatura*, vol. 1, núm. 6, México, 1976.

García Quevedo, Antonio, *Periodismo*, Puebla, México, Centro de Estudios Históricos de Puebla, A.C., 1975.

Glieb, "El Popocatépetl en caricaturas animadas", en *Todo*, México, 21 de octubre de 1937.

González, José Carlos, "Entrevista con Carlos Monsiváis", en *Artes Visuales*, núm. 22, México, julio-agosto de 1979.

Gross, Milt, *He Done her Wrong. The American Nobel, Told Without Words*, USA, Dell, 1963.

Hernández, Efrén, "Paquines y Paqui-

tos", en *Futuro*, México, abril de 1940.
Hinds, E. Harold, y Tatum, Charles, "Images of Women in Mexican Comics Books", en *Journal of Popular Culture*, vol. 18, núm. 1, USA, 1984.
Hobsbawn, Eric, *Bandidos*, España, Editorial Ariel, 1976.
Huici, Alberto, y C. Arreola, Raúl, *Treinta y seis millones de mexicanos en busca de El Tapado*, México, Editorial Meridiano, 1963.
Isaac, Alberto, *Las noches de ronda*, México, Cal y Arena, 1990.
López Austin, Alfredo, *Una vieja historia de la mierda*, México, Ediciones Toledo, 1988.
Luviano Delgado, Rafael, "Afirma Gabriel Vargas: El pueblo, tema constante de mi inquietud", en *Excélsior*, México, 2 de abril de 1985.
Maya Nava, Alfonso *et al.*, *70 años de la caricatura en México de El Universal, el Gran Diario de México*, México, El Universal Compañía Periodística Nacional, 1988.
Medina, Luis, "Civilismo y modernización del autoritarismo", en *Historia de la Revolución Mexicana. Periodo 1940-1952*, México, El Colegio de México, 1979.
Méndez Acosta, Mario, "Recuerdos de la infancia. Rayo Veloz", en *Revista de Revistas*, núm. 4082, México, 22 abril de 1988.
Monsiváis, Carlos, "Abel Quezada en el mejor de los mundos caricaturizables", en *Su Otro Yo*, vol. II, núm. 2, México, 1984.
—, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1988.
—, "¿Me permite regalarle este dibujo, señor secretario?", en *Su Otro Yo*, vol. III, núm. 3, México, 1980.
Montoya Hernández, "Gabriel Vargas, caricaturista que conserva una tradición gráfica nacionalista y popular", en *El Día*, México, 3 de diciembre de 1986.
Morales, Alfonso *et al.*, *El país de las tandas. Teatro de revista 1900-1940*, México, Museo Nacional de Culturas Populares, SEP, 1984.
—, *et al.*, *¡Ver para creer! El circo en México*, México, Museo Nacional de Culturas Populares, SEP, 1986.
Morales, Miguel Ángel, *Cómicos de México*, México, Panorama, 1987.
—, "Los cómics", en *Su Revista Yo*, año II, núm. 23, México, 1975.
Novo, Salvador, *Apuntes para una historia de la publicidad en la ciudad de México*, México, Novaro, 1968.
Ocampo Ramírez, Pedro, "Abel Quezada. ¿Lo conoce usted?", en *Su Otro Yo*, vol. VIII, núm. 8, México, 1981.
O'Sullivan, Judith, *The Great American Comic Strip. One Hundred Years of Cartoon Art*, USA, Bulfinch Pres, 1990.
Paz, Octavio, *Manuel Álvarez Bravo. Instante y revelación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
Pérez Cruz, Emiliano, "Los burroncitos en crisis", en *unomásuno*, México, septiembre 28, 29 y 30 de 1986.
Portilla, Jorge, *La fenomenología del relajo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
Presidencia de la República, *50 años de Revolución Mexicana en cifras*, México, 1963.
Quezada, Abel, *Cartones de Abel Quezada*, México, División Editorial, 1950.
—, *La comedia del arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
—, *Imágenes de Japón*, México, Joaquín Mortiz, 1972.
—, *El mejor de los mundos imposibles*, México, Joaquín Mortiz, 1963.
—, *El mexicano y otros problemas*, México, Planeta, 1976.
—, *18 000 kilómetros a línea*, México, Joaquín Mortiz, 1973.
—, *Nosotros los hombres verdes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
Quirarte, Vicente, "Regino y Borola, la modesta proposición de Gabriel Vargas", en *unomásuno*, México, 1988.
Recio, Federico, "Quiénes son los creadores de figuras", en *Todo*, núm. 846, México, noviembre 24 de 1949.
Silva, José Luis, *Interview: Carlos Vigil in Mexican Comics Books and Photonovels*.
Taibo I, Paco Ignacio, *Gloria y achaques del espectáculo en México 1900-1929*, México, Legga Júcar, 1988.
Tatum, Charles, "La Familia Burrón: Inside a Lower Middleclass Family", en *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 4, USA, 1985.
Urzais, Eduardo, *Eugenia, esbozo novelesco de costumbres futuras*, Mérida, Yuc., México, 1919.
Valdiosera Berman, Ramón, "México al apunte", en *Artes de México*, año XX, núm. 163, México, 1972.
Varios, "Abel Quezada", en *Artes de Méxi-*

co, nueva época, núm. 6, México, 1989.
—, "*El cine*", en *Enciclopedia del séptimo arte*, España, Buru Lan, 1973.
—, *Gran historia ilustrada del cine*, Madrid, España, Editorial Sarpe, 1984.
Vigil Z., Guillermo, "Germán Butze", en *Motus Liber, Órgano (fancine) del Cómic*, núm. 1, México, Grupo de Estudio, 1973.
Wicke, Charles R., "The Burron Family: Class Warfare and the Culture of Proverty", en *Studies in Latin American Popular Culture, vol. 2*, USA, 1983.
Willie, John, *Guendolina*, Italia, Sugar Editore, 1973.
Zea Salas, Leopoldo, "Autobiografía", en *Dibujantes. Todo en Dibujo, Historieta e Ilustración*, año 1, núm. 1, México, 1970.

ÍNDICE DE OBRAS

A

A Batacazo Limpio, 187, 189, 211, 223, 324, 325, 333, 334-337, 444
A la Luna con Bala y con Tenedor, 112
Acuarelas de la Semana, 139, 449
Adelaido el Consquistador 122, 175, 417, 420
Adelita y las Guerrillas, 38, 101, 178, 187
Águila Blanca, 48
Águila Roja, 92, 178, 209
Ahorromino Capitalizondo, 163
Aladino y la Lámpara Maravillosa, 241
Alex, 210, 211, 241, 436
Alí Babá, 241, 436
Alley Oop, 186
Alma de Barrio, 17, 95
Alma de Niño, 101
Anécdotas Coloniales, 107
Apple Mary, 191
Apuntes, 314
Apuntes Neoyorquinos, 444
Ardillita, 415
Arrabalera, 69
As del Espacio, 111
Audifaz... (El Misterioso), 425
Aventuras de Cri-Crí en las Leyendas de México, 407
Aventuras de Exploradores, 107
Aventuras de "Gorgojo", 272
Aventuras de Panzolín Mordelón, 148
Aventuras de Pipo y Pipa, 139
Aventuras del Capitán Fack, 28
Aventuras del Cuatezón, 219
Aventuras del General Santibáñez, 111, 421
Aventuras Espiritistas de Sherlock Holmes, 114
Ayesha, 126

B

Bill el Millonario Audaz, 241
Biografías de Toreros, 107
Booby el Inquieto, 415
Bobo McNutt, 117
Booth and her Buddies, 63
Botija, 324
Botón, Don Nubarrón y Trimotor, 112
Bracerías, 444
Brenty, 107
Bringin Up Father, 117, 133, 304, 368, 372, 421
Brumas, 200
Buck Rogers, 186

C

Cananea 1906, 112
Cantinfladas, 133, 436
Capitán Marvel, 281
Capitán Wings, 28, 92, 120
Cartones de Abel Quezada, 315
Cartones Taurinos, 161
Cenizas de Amor, 120
Clar, 241
Conejo Cornelio Nabos, 126, 405, 431, 433
Corazón del Norte, 66, 101
Cosas de Timoteo, 104
Cruz Diablo, 117
Cuando Usted se Divierte, 314
4 800 kilómetros a línea, 323
Cuca Curvas, 126, 431, 432
Cuentos Clásicos, 307
Cuentos del Abuelito, 133, 410
Cuchicús, 133
Cumbres de Ensueño, 66, 101, 211
Currito de Arrabal, 179, 325, 334, 336

CH

Chatita la del Barrio, 120
Chencho, su Vida y Milagros, 139
Chicharrín y el Sargento Pistolas, 133, 177, 178
Chismes Olímpicos, 114
Chivo Chava, 71, 99, 300, 302
Chupamirto, 177, 424

D

¡Dadme una Escuela!, 122
Diana Reportera Relámpago y Atila el Luchador, 437, 438
Dick Tracy, 63, 251, 325
Don Catarino y su Apreciable Familia, 104, 175, 177, 221
Don Chepe y Mister Puff, Notables Policías, 152, 430
Don Jilemón, 69, 363
Don Proverbio, 212
Don Simplicio, 126, 432
Dos Años de Vacaciones, 111
Drácula o el Vampiro de Transilvania, 137

E

El Agente Secreto X9, 49
El Alazán Negro, 153
El Búho, 126
El Caballero Azul, 117, 241
El Caballero Rojo, 126, 354
El Capitán Sangre, 126
El Capitán Tiburón y sus Sobrinos, 273
El Cartón de la Semana, 139
El Charro Negro, 101, 153, 187
El Detective Fis-Gón y su Perro Canilla, 420
El Diamante Negro de Chu-Man-Fú, 241
El Fantasma, 63, 68, 69, 117, 126
El Fantasma de la Ópera, 126
El Flechador del Cielo, 63, 178, 184, 187
El Gallo Goyo, 442
El Gato Félix, 62
El Gato Garabato, 68, 443
El General Bon-Bazo, 126, 420
El Genio, 120
El Gordo y el Flaco, 420
El Güen Caperuzo, 69, 441, 442
El Halcón Blanco, 120
El Halcón de los Mares, 126
El Héroe de Nacozari, 111
El Hombre Invisible, 187
El Huérfano, 69
El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, 133
El Ingenuo Ricardín, 223, 325, 444

El Jorobado, 25
El Ladrón de Bagdad, 28, 114, 178, 187, 214, 241, 242, 244, 246, 249, 436
El Libro de la Selva, 114
El mejor de los mundos imposibles, 315
El mexicano y otros problemas, 315
El Mil Chambas, 351
El Misterioso Doctor Wanock, 126
El Monje Loco, 26
El Monje Negro, 187
El Mundo Maravilloso, 133
El Papelerito, 438
El Pato Pascual, 301
El Pirata Negro, 211
El Pollo Pillo, 442
El Príncipe Sol, 126
El Príncipe Valiente, 113, 117, 176, 186, 255, 266
El Príncipe Violento, 255, 259, 266
El Ratón Miguelito, 62
El Ratón Quesín, 417
El Regreso de Rolando el Rabioso, 257
El Rorro, 436
El Sastrecillo Valiente, 307
El Señor Burrón o Vida de perro, 368
El Señor Pestaña, 221
El Superniño, 114
El Vampiro Tenebroso, 96, 187
El Zopilote, 114
En el Meritito Infierno, 161, 437
Enrique de Lagardere, 25
Episodios de la vida de Villa, 52
Éste es mi 'apá, 325
Excursión a Amecameca, 273

F

Fábulas, 405
Fantasías, 114
Figuras Célebres del Cristianismo, 111
Flash Gordon, 117
Flash el Vengador, 92
Flinn de la Pradera, 126
Flor de Arrabal, 95
Frank Piernas Muertas, 126
Frank Rey del Hampa, 126, 354

G

Gil Flores el Aventurero, 114
Gitanillo, 66, 101, 195
Gordo, 444
Guerra Interplanetaria, 92, 120
Guiñapos, 405

H

He Done her Wrong, 321
Henry, 48
Hermelindo Picaflor, 99, 420
Historia Gráfica de México, 107

I

Ídolo Rojo, 309
Imágenes de Japón, 323
Isaac Atisba, 445
Ivanhoe, 111

J

Jiménez y su Patrulla, 99
Joe Palooka, 325
Juan Gallardo, 126
Julio Viernes, 437, 442

L

La Asamblea de Animales, 107
La Bruja Rogers, 325
La Diosa Verde, 131, 137
La Enterrada Viva, 137
La Familia Burrón, 68, 69, 191, 205, 223, 352, 357, 363-365, 367, 368, 374, 387, 389, 392, 397-401, 404, 417, 437, 439, 441
La Familia Cursi-Lona, 133, 302, 304
La Llave de la Jaula, 112
La Marca del Zorrillo, 306
La Mula Maicera, 323
La Profecía de Nereida, 126
La Sombra, 126
La Terrible Ardillita, 107
La Vida a Través de mis Anteojos, 449
Las Andanzas de Cantinflas, 425
Las Aventuras de Cri-Crí, 408
Las Aventuras de Tom Sawyer, 133
Las Bobadas del Señor Pérez, Cuadros y Familia, 112
Las Calles de México, 50, 99, 107, 188
Las Comadres, 343, 347, 349-351
Leyendas de México, 188
Lil Abner, 186
Lin el Perro Salvaje, 112
Little Abner, 53
Little Annie Rooney, 63
Los Amantes de Venecia, 107
Los Berruga, 178
Los Charros del Bajío, 153, 178, 187
Los Chiflados, 364
Los del Doce, 365
Los Grandes Inventos de la revista TBO, 422
Los Hijos del Capitán Grant, 112
Los Inseparables, 296
Los Jueves en el Colegio de Don Ramón, 112, 410
Los Mariachis, 313, 314, 318
Los Monstruos del Doctor Morton, 126
Los Nibelungos, 112
Los Obreros de Ayer, 112
Los Pardaillán, 25, 188
Los Pochos, 305, 306, 313
Los Ratoncitos, 107
Los Superchiflados, 364
Los Superlocos, 66, 101, 178, 187, 205, 296, 356-358, 360, 361, 363-366, 401, 439
Los Supersabios, 11, 92, 99, 165, 187, 223, 256, 271-274, 277, 278, 281, 284, 285, 287, 288, 292-296, 300, 354, 356, 358
Los Tarzanes, 313
Los Tres Cochinitos, 300
Los Tres Mosqueteros, 126, 424, 425
Los Tres Pelos del Diablo, 307

M

Mamá Cachimba, 53
Mamerto y sus Conocencias, 368, 421
Mandrake el Mago, 62, 69, 99
María Manzanas, 191
Marlene, 417, 421
Mary Worth, 191

Máskaras y Bikinis, 351
Máximo Tops, 148, 309, 310, 321
Medio Litro, 241
Memín Pinguín, 101
Memo, 414
México Antiguo su Historia, 133
Micho y Orejitas, 405, 415
Miguel Strogoff, 111
Migthy Mouse (Super Ratón), 407
Miseria, 69
Morgan el Corsario Negro, 126
Mr. Mc Ana, 50, 187, 420, 421
Murales, 314, 315
Mutt y Jeff, 117
Myra North, 63

N

Nancy y la Banda Escarlata, 40
Nagulas y Laburio, 177
Ninchi, 436
Nosotros los hombres verdes, 315

O

Oaky Doaks, 255
Oreja y Rabo, 178, 182, 187, 192, 241, 415, 436

P

Padrinos y Vampiresos, 205, 304, 305, 308
Palomilla, 107
Palomino Palomares, 99, 421
Palpitaciones, 152
Pancho Nopales, 152
Pancho Tamales, 120
Papelín y Fumina, 162, 410
Papito Frito, 325, 336, 341, 345
Pecas y Pinolillo, 114
Pepe el Inquieto, 101, 165, 187, 271, 295, 296
Pies Planos, 92, 148
Pifas el Detective, 126, 432, 437
Piki, 111
Pinocho, 410
Pipolino, 414
Pipo y Pipa, 413
Pirrucha, 177
Pobreblemas Vitales: chicos que juegan en la calle, 122
Pókar de Ases, 194
Polito-Pilón, 111,408
Poncho Lopes, 68, 69, 365, 439, 441
Popeye, 62, 69
Popocha el Guardia, 153, 427, 428, 430
Por Donde Empezó Sarabia, 111
Posadas en México, 273
Primo Becerra, 309
Primo Ternera, 324
Pulquinflas, 420
Puño de Hierro, 114

R

Rabia, 120
Rancho Alegre, 415, 417
Rayo el Conquistador, 114
Rayo Veloz, 321-323
Ralámpago Kid, 241, 415
Remolino, 195
Risotadas, 114
Robin Hood, 114
Rolando el Rabioso, 92, 205, 223, 255-257, 266-271
Romeo y Julieta, 139
Rutas de Emoción, 101

S

Santo, el Enmascarado de Plata, 11
Santos y la Tetona Mendoza, 11
Satania, 99
Seda y Oro, 120
Segundo I Rey de Moscabiá, 177, 186, 221
Senderos de América, 257
Senebe, 111
Shangai, 241
Sherlock Holmes, 137, 354
Simbad el Marino, 114, 184, 185, 241, 248, 249
Simplón Colilla, 50, 99, 101, 422, 424
Sin Rumbo, 314
Siragilén y Janitzio, 107
Spada, 126
Spirit, 53
Super Ratón, 407

T

Tacuche y Pitorro, 415
Tango, 195, 200
Tarzán, 114, 117, 176, 186, 187
Tawa, 187
Tenebral, 39, 197
Terry y los Piratas, 49, 63, 117
Teterete, 107
The Katzenjammer Kids, 271, 273
The Little King, 420
The Lone Ranger, 325
Thimble Theater, 189, 325
Trenzas, 120
Triquitraques, 430
Torzón, 424

U

Una Mujer Como Todas, 69

V

Vale Coyote, 297, 298
Vámonos con Pancho Villa, 26
Veinte mil Leguas de Viaje Submarino, 114
Ventarrón, 212
Vida de Cristo, 354
Vida Privada de los Aztecas, 107
Vidas y Milagros de Don Estolano, Político de Convicciones, 147, 438
Vida y Milagros de Lorín, El Perico Detective, 163
Vidaretas, 114, 424
Villamelonadas, 133, 444
Virola y Piolita, 126, 223, 354, 356, 364

W

Wama, 187, 191
Wambi, 114

Y

Yanko, 181
Yolanda, 40, 153

ÍNDICE DE PUBLICACIONES

A

Aconcagua, 45
Actualidades, 47, 48, 72, 101, 324, 417, 424
Adelaido, 47, 48
Aladino, 46
Alarma, 37, 38, 153
Amenidades, 45, 46
Antequera, 60
Argos, 448
Ases y Estrellas, 30, 45, 71
Atisbos, 445
Aventura, 436

B

Bohemia, 45
Bolchevique, 449

C

Cancionero Picot, 161, 165
Caricatura, 45
Cartones, 21, 22, 52, 92, 114, 120, 442
Cine Mundial, 315
Colorín, 307, 308, 413, 417, 443
Con Permiso, 449
Continental, 66, 83, 255
Cruzada, 111, 113, 408, 421
Cuentos y Novelas, 25, 72, 79

CH

Chamaco, 15, 22, 25, 28, 43, 52, 53, 70, 72, 75, 76, 79, 81, 92, 94, 95, 99, 114, 120, 122, 169, 209-211, 241, 242, 248, 249, 257, 277, 278, 281, 296, 307, 308, 324, 325, 336, 405, 415, 433
Chamaco Chico, 72, 75-81, 102, 118, 176, 257, 277, 278, 304, 309, 313, 417, 420, 425, 433
Chiquitín, 112, 114, 424

D

Detectives, 25, 152, 430
Detectives y Bandidos, 25, 72, 77
Don Timorato, 139, 143, 147, 315, 410, 433, 437, 438, 442, 444, 445, 447

E

El Apretado, 315
El Bisnieto del Ahuizote, 139
El Chile, 160
El Décimo, 70
El Demócrata, 70, 433
El Detalle, 139
El Duende de la Catedral, 143, 147, 437, 438
El Fronterizo, 66
El Globo, 70, 433
El Gráfico, 70
El Heraldo, 175
El Heraldo de Chihuahua, 66
El Hombre Libre, 449
El Imparcial, 19
El Libro Semanal, 81
El Malora, 160
El Mundo Ilustrado, 194
El Nacional, 297, 422
El Popular, 448
El Pueblo, 70
El Rayo, 57
El Sol del Centro, 66
El Sol de México, 445
El Sol de Puebla, 66, 67
El Sol de Toluca, 66
El Taurino, 433
El Tornillo, 449
El Universal, 79, 80, 87, 324, 415, 420, 425, 433, 445
Emoción, 25
Emoción y Misterio, 72
Estampa, 139
Esto, 30, 66, 67, 101, 148, 296, 314, 445, 449
Excélsior, 48, 62, 70, 79, 84, 126, 130

F

Famous Funnies, 185
Fantoche, 433, 436
Farsa, 65
Fémina, 45
Figuras, 114, 120, 122, 161, 325, 418, 420
Forma, 160
Frivolidades, 33, 160
Futbol, 30

H

Hércules, 52, 107, 111, 436
Hoy, 139, 449

J

Ja-Já, 447
Jeromín, 112
Juan Lanas, 160
Jueves de Excésior, 121, 122, 126, 133, 353, 354, 420, 432, 433, 444, 447, 449

K

King Comics, 50

L

L' Esquella de la Torratxa, 448
La Afición, 30, 62, 70, 79, 92, 148

La Antena Cómica, 433
La Familia, 45, 68
La Opinión, 70
La Pandilla, 325, 342
La Prensa, 53, 79, 449
La Risa, 160
La Vanguardia, 448
La Voz, 447
Lecturas, 448
Los Ecos, 432

M

Macaco, 46, 47, 101, 324, 439
Magazine de Policía, 152, 153, 428
Manos Arriba, 65
Mañana, 139, 413, 449
Máscaras, 449
México al Día, 122, 133, 137, 302, 304, 420, 449
México Galante, 33, 160
Mexicolor, 307, 308, 413, 443
Misterio, 25, 45, 65
Misterio y Policía, 45
Mujercita, 65, 163
Mujeres y Deportes, 30, 70, 73, 79, 99, 148
Multicolor, 136
Muñecos,143, 147, 437, 438, 444

N

Natura, 160
New Fun Comics, 50
New Yorker, 323
Newsweek, 56
Niños, 112
Novedades, 71, 74; 75, 79, 95, 96, 99, 102,176, 273, 277, 278, 281, 296, 300, 302, 315, 321, 354, 445, 448
Novedades Taurino, 71
Novelas de Aventuras, 25
Nuestra Revista, 139, 410, 449

O

Omega, 449
Ovaciones, 315

P

Palomilla, 52, 104, 107, 111, 408, 436
Papel y Humo, 161, 162, 410
Paquín, 15, 19, 77, 25, 43, 48-50, 52, 53, 61, 62, 72, 77, 96, 99, 101,104, 147, 169, 184, 200, 241, 243, 324, 325, 415, 421, 424
Paquín Chico, 53
Paquita, 52, 63, 64, 75, 101
Paquito, 15, 38, 52, 61-65, 68, 69, 72, 75, 77, 99, 101, 103, 120, 169, 184, 356, 363, 364, 407, 425, 443
Paquito Grande, 178
Pepín, 15, 43, 52, 53, 63-64, 68, 69, 72, 75-77, 81, 84, 94-96, 99, 101, 103, 114, 118, 120, 122, 169, 184, 205, 210, 211, 241, 296, 356, 363, 364, 368, 420, 425, 436
Pepitú, 160
Pequeñín, 114, 405
Periquillo Estudiantil, 111, 112
Pin-Pón, 47, 48, 84, 101
Pinocho, 52, 65, 68, 75, 99, 178, 194, 241, 296, 313, 314, 364
Piocha, 52, 107, 111, 405, 408, 433, 436
Popular Comics, 50
Presente, 147, 148, 315
Provincias, 60-62
Pulgarcito, 104

R

Revistas de Policía, 153
Revista de Revistas, 126, 433, 449
Ring, 30, 71
Rompetacones, 112, 410
Rotofoto, 77

S

Sexo, 33
Siempre!, 449
Snacht, 350
Sucesos para todos, 26, 45, 50, 52, 54, 99, 405, 420-422

T

TBO, 112
Tesoros, 241, 437, 438, 442
Tip-Top Cómics, 50
Todo, 131, 137, 297, 449
Trompas y Greñas, 432

U

Unión, 148
Últimas Noticias, 315, 444

V

Vea, 37, 38, 154, 160, 161, 436-438, 449
Venus, 160
Vida Alegre, 33, 160
Vida y Cuentos, 25

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Acosta, Jesús, 15, 87, 177-178, 221, 324, 425
Acosta, Manuel, 111, 424
A. F. B., 137
Aguayo (Charro Aguayo), 331
Aguilar, Jorge, 165
Alarcón, 43
Aldaña, 114
Alemán, Miguel, 79, 136, 143, 147
Alex, 241
Allende, Ignacio, 251
Alméndaro, Pablo, 112, 132, 137, 139
Alva, Raúl, 92
Alvarado, Salvador, 28
Álvarez, 117
Amor, Guadalupe (Pita Amor), 319
Anderson, Carl, 48
Anguiano, Armando, 92, 161, 434, 437, 442, 443
Aragón, José, 114
Araiza, Leonel, 444
Araiza, Rafael (El Che), 11, 47, 120, 122, 171, 187, 189, 190, 211, 217, 223, 304, 324-326, 329, 331, 333, 334, 335-337, 340-343, 345, 347, 349-351, 442, 444
Aranda, Rossete, 297
Arce, Antonio, 126
Arenal, Luis, 165
Arias, Bernal (Anarbe, A.A.B. o El Brigadier), 133, 137, 139, 147, 154, 161, 410, 449
Ariosto, Ludovico, 257, 266
Arriaga, 194
Arroyito, 107, 408
Arthenack, Antonio, 47, 126, 418
Arthenack, Alfredo, 120
Arthenack, Juan, 15, 47, 72, 87, 101, 122, 175, 417, 420
Arthenack Jr., Juan, 120, 414
Arvel, 114
Audiffred, Andrés, 15, 87, 107, 154, 222, 324
Aviña Jr., M., 133, 145, 153
Azcárraga, Emilio, 43
Azuela, Mariano, 46

B

Badín, Anuar, 293
Balderrama (Puma), 334
Baña, 114, 424
Barbera, Joseph, 413
Bartolí, José, 448
Bartolozzi, Salvador, 112, 139, 410, 413, 448
Barrymore, John, 428
Bátiz, Juan de Dios, 60, 62
Becerra, Gonzalo, 143, 161
Beery, Wallace, 30
Bell, Ricardo, 218
Beltrán, Alberto, 167
Berger, Ludwig, 242
Beristáin, Leopoldo (El Cuatezón), 218
Bermúdez, Óscar, 92
Berndt, Walter, 63
Berra, César, 162, 165
Bilbrew, Gene, 38
Blancarte (Eskimo), 334
Bolaños, Gaspar, 11, 92, 187, 205, 217, 223, 256, 257, 259, 260, 266-271, 278, 295, 308, 430
Bolaños, Laura, 81, 257
Bonales, Bobby, 334
Bravo, Jorge, 126, 133
Bravo Arenas, Ramón. 300
Brick, Foster, 111
Briggs Fuller, Ralp, 255
Bucho Falcón, Héctor, (véase Cadena M. Daniel), 433
Burgos Pérez, Fernando, 299
Burker, Mildred, 334
Bustillo Oro, Juan, 26
Butze, Germán (Kas K. Bell o S.T. Alivia), 11, 71, 74, 76, 92, 95, 99, 101, 120, 122, 159, 163, 165, 176, 187, 217, 223, 256, 257, 271-273, 277, 278, 281, 284, 285-287, 292-296, 301, 354, 356, 358, 424, 425, 428
Butze, Valdemar, 272, 304, 425, 428

C

Cabrera, Alberto, 101
Cadena, M. Daniel (véase Bucho Falcón Héctor), 61, 143, 433, 436
Calderón, A., 408
Calleja, Félix María, 251
Calleja, Saturnino, 26
Calles, Plutarco Elías, 61, 70
Caloca Valle, 143
Camacho Ávila, Manuel, 134
Camberos, Clemente, 114
Campos (Chimuelo Campos), 331
Campuzano Oñate, Antonio, 92, 120, 405, 415, 417
Cannif, Milton, 49, 63, 89, 117, 120, 171, 186, 241
Capp, Al, 53, 186
Caralampio, 148
Carat, Alberto, 111
Cárdenas, José, 101
Cárdenas, Lázaro, 21, 78, 153
Cardona Peña, Alfredo, 106, 107
Cardoso, Guillermo, 92
Carrasco, Salvador, 26, 33
Carrillo Puerto, Felipe, 28
Casasola, 194
Casillas, Arturo, 90, 91, 112, 169, 171, 175, 176, 180, 186, 189, 200
Caso, Alfonso, 106, 107
Castellanos, Bulmaro (Magú), 404
Castilla, Enrique, 33
Cedillo, 161
Cervantes Bassoco, Joaquín, 11, 90, 92, 107, 148, 171, 187, 189, 191, 211, 214, 269, 308
Cervantes Saavedra, Miguel De, 266
César, 161
Cisneros Peña, Arturo, 137
Cool, Charles, 63
Conan Doyle, Arthur, 179
Conde, Brenda, 154
Contreras, José T., 120
Conway, Jack, 30
Cooper, Fenimore, 46
Cordero y Torres, Enrique, 57, 62, 65, 68
Corchado, Manuel, 82, 83, 85
Cortess, Antonio, 96

Corzo, Carmen H., 307
Covarrubias, Miguel, 222
Craig, Chase, 413
Cruz, José Guadalupe (Rolf Stern), 11, 38, 39, 63, 91, 95, 101, 120, 171, 186, 187, 194, 195, 197, 198, 200, 206, 207, 212, 297, 314, 325
Cukor, George, 371
Curtiz, Michael, 428

CH

Chafalmejas, 139
Chávez, Marcelo, 307, 437
Chávez Morado, Jesús, 161
Chávez Orosco, Luis, 107
Chicote, 148

D

Daguerre, 194
De Fuentes, Fernando, 26, 30
De Heredia, Carlos María, 114
De Llano, 79
De Pinillos, Rafael M., 139
De Valle Arizpe, Artemio, 106, 107, 188
De la Torre, 143, 443
Del Paso, Carlos, 184, 200
Del Río, Eduardo (Rius), 139, 309, 404
Del Valle, Manuel, 120, 171, 198
Delgado, Miguel, 425
Delfado, Rafael, 46, 99
Delgado, Salvador, 139, 147, 420
Devars Jr., Adrián, 153, 160, 194
Díaz, Octavio, 114
Dietrich, Marlene, 40
Dirks, Rudolph, 271, 273, 277
Disney, Walt, 62, 297, 300, 308, 405-407, 413, 417, 443
Donato, Magda, 139, 410, 413
Duhrok, 37
Dumas, Alejandro, 310, 425

E

Eisner, Will, 53
Elizondo, José F. (Kién o Pepe Nava), 162, 217, 222
Enríquez, Luis Fernando (Luis Fernando), 387
Escalante, 47, 101, 241
Escobar, Gabriel, 111
Espinosa Iglesias, Manuel, 43
Esquivel, Melesio, 25, 188
Everet Martin, E., 63

F

Fairbanks, Douglas, 242
Fajardo, 437, 438
Falk, Lee, 62, 63, 99, 126
F.A.P., 126
Félix, María, 40, 181, 437
Fermín, 437, 438
Fernández, Emilio (El Indio), 32
Fernández, Fernando, 319
Fernández, Ricardo, 112
Fernández Mier, Rodolfo (El Güero), 281
Ferrer, Eduardo, 143, 161
Fesa, 111, 408
Figueroa, Gilberto, 62
Finke, Ernesto, 413
Firpo, 334
Fisher, Han, 117, 189, 325
Flores, Everardo, 48, 62, 82, 84, 85, 96, 101
Flores, Francisco (Pancho o Flowers), 28, 64, 66, 95, 101, 107, 111, 120, 126, 169, 171, 176, 189, 195
Flores, Rafael, 92
Foster, Harold, 89, 111, 117, 174, 176, 186, 241, 255, 257
Freud, Sigmund, 285
Freyre, Rafael, 133, 449
Fuentes, Carlos, 206

G

Gabilondo Soler, Francisco (Cri-Crí), 407, 408, 413
Galindo, Alejandro, 31
Galindo (Cavernario), 334
Galindo, Francisco, 28, 81, 84, 85, 88, 90-92, 95-97, 99, 241, 254
Gálvez y Fuentes, Álvaro (El Bachiller), 91, 358
Gallegos, Rómulo, 40
Ganimard, 152
García, M., 114
García Cabral, Ernesto (Chango), 89, 136, 143, 158, 429, 433, 449
García Guerrero, Óscar, 92
García Márquez, Gabriel, 206
García Quezada, Antonio, 68
García Valseca, Ignacio, 56
García Valseca, José María de Jesús Luciano, 17, 43, 52, 53, 56, 57, 60-70, 72, 75-77, 79, 81, 82, 84, 85, 88, 90, 92, 94-96, 99, 101, 103, 120, 148, 184, 241, 296, 313, 314, 356, 359, 361, 439
Garza, 61
Gener, Artis (Tisner), 448
Gil, Miguel, 56
Glieb, 297, 299
Goebbels, 181
González, Mario, 120
González Obregón, Luis, 188
Gómez, Chelo, 223
Gould, Chester, 63, 186, 189, 251, 324, 325, 333
Gott Freedson, Floyd, 300
Gross, Milt, 322
Guasp, Ernest, 112, 447, 448
Guerra (Chato), 94
Guerrero (Gori), 334
Guerrero Edwards, Armando, 107, 130, 133, 177, 178, 408
Guevara, Ernesto (Che), 347
Guillermoprieto, Eduardo Leonel, 126, 129, 200, 207
Gutiérrez, Antonio, 89-91, 94, 101, 117, 120, 169, 171, 184-186, 198, 200, 241, 296
Gutiérrez, Roberto, 299
Guzmán, Martín Luis, 26, 106, 107, 112
Guzmán Aguilera, (Guz-Aguila), 217

H

Haggart, Rider, 46
Hamlin, V.T., 186
Hanna, William, 413
Hawks, Howard, 30

Hearts, William Randolph, 56
Heliodoro Valle, Rafael, 133
Helú, Antonio, 26
Hernández, Alfredo, 92
Hernández, Efrén, 217
Hernández Llergo, Regino, 139
Hernández Tamez, Jesús, 52, 90-92, 114, 117, 118, 120, 126, 183, 415, 442
Herner, Irene, 82
Hepburn, Katherine, 371
Herrerías, Gonzalo, 70, 80, 81
Herrerías, Ignacio (Chamaco), 17, 43, 52, 53, 70, 72, 75-82, 85, 88, 92, 94-96, 99, 148, 209, 210, 241, 273, 277, 433
Herriman, George, 271
Hidalgo, Miguel, 251
Hitler, Adolfo, 181
Hobsbawn, Eric, 385
Hogarth, 174, 176, 186
Huerta, Efraín, 449
Huerta, Joselito, 187, 189, 192
Huici de la Torre, Alberto, 147, 442, 447

I

Inclán Herrera, Carlos, 139, 449
Isaac, Alberto, 143, 440, 445
Islas, Allende, 152

J

Jackson (Tonina), 334
Jaimes, Rubén, 114
Jenkins, William, 43
Jiménez, Mario, 153
Jordan, May Jean, 200

K

Kalho, Frida, 387
Klein, Isidore, 407
Kipling, Rudyard, 114

L

Lantz, Walter, 413
Lanz Duret, Miguel, 79, 80
Lara, Agustín, 194, 437
Lara, R., 153
Lavalle, Salvador, 255, 259, 260, 266
Lecco, 414
Leduc, Renato, 143, 217
Le Fanu, Sheridan, 25
Legi, Antonio, 133
León, Carlos, 143
León, Victaleano (Vick), 126
Lobo, Pío, 139
Lombardo Toledano, Vicente, 134
López Austin, Alfredo, 324
López, Daniel (Dan-Lop), 89, 92, 120
López, Héctor, 211
López Rey, 112, 143, 447
Lozano, Eduardo, 92, 211
Lugosi, Bela, 139
Lupercio, 194

M

Macedo, Alfonso, 47, 101, 324
Macedo, Héctor, 365, 441
Macías (Gorila Macías), 331
Madero, Francisco I., 397
Mancini, 94
Manet, 341
Mao-Tse-tung, 347
Marín, Guillermo, 66, 91, 101, 111
Mariño Ruiz, Alfredo, 11, 37, 38, 101, 153, 186, 187, 193
Martín, Adalberto (Resortes), 307
Martínez, Gillo, 161
Martínez Carpinteiro, Eduardo, 66, 91, 94, 101
Martínez de la Vega, 449
Martínez Estrada, 81
Martínez, Jesús (Palillo), 437
Martínez Mancera, Salvador, 152
Martínez Solares, Gilberto, 307
Matellard, Armand, 417
Max, Carlos (Alpiste), 413
Mayo, Archie, 428
McManus, George, 117, 133, 299, 304, 368, 421
Mc Clure, Darrell, 63
Médico Asesino, 334
Medina, Demetrio, 152
Mejía, Miguel, 353, 439, 441, 442
Melford, George, 131, 139
Mellado, Guillermo (Nick Carter), 26, 47, 152
Méndez, Leopoldo, 165
Méndez Álvarez, 422, 424
Méndez Armendáriz, 26
Mendoza, 160
Mier, Bismarck, 71, 76, 99, 122, 133, 171, 176, 187, 190, 205, 223, 278, 297, 299, 300-302, 304-308, 313, 442
Mijares Palencia, 111
Mínimo, 162, 410
Monsiváis, Carlos, 350, 382, 387, 404
Montaño Arriola, Gustavo, 444
Monterroso, Augusto, 206, 296
Monterrubio, Manuel, 88, 241, 243, 254
Montes, Yolanda (Tongolele), 94
Montoya, Vesta, 80
Mora, Ángel, 90, 91
Morales (Sr.), 38
Morales, Roberto, 297
Morales, V.J., 107
Morán Granados, Manuel (Manny Morán), 133, 143, 161, 211, 335, 444
Morelos, José María, 251
Moreno, Mario (Cantinflas), 220, 306, 418, 425, 436
Morones, Luis N., 181
Moysen, Raúl, 387, 441
Muñoz, Rafael F., 26
Musil, Roberto, 206

N

Nava, 91
Navarro, Francisco Xavier (Pato Cenizo), 33, 150, 160, 217
Negrete, Jorge, 433
Nelson, Gardenia, 334
Neve, Carlos Dionisio, 15, 37, 87, 175, 177, 186, 222, 324
Nibblo, Fred, 306
Nick Carter (véase Mellado, Guillermo)

Novaro, Luis, 79
Novelo, Alfonso, 92
Novo, Salvador, 143, 217

O

O'Farril, Rómulo, 43, 80, 81
O'Higgins, Pablo, 165
Ontiveros Madueño, Alfonso, 120, 122, 126, 420
Orol, Juan, 297
Orr, Martha, 191
Ortega, E., 120
Ortega, Ignacio V., 143
Ortiz, César, 142
Ortín, Leopoldo (Chato), 356, 358
Osonyer, 296
Otero, 91

P

Padilla, Ezequiel, 79, 143, 147
Palavicini, Félix, 70, 130, 137
Palencia, Ignacio, 186
Palma, Andrea, 40
Palomera, Lupita, 91, 358
Pasquel, Jorge, 80
Patiño, Salvador (Conejo), 50, 51, 99, 101, 161, 422, 424
Paz, Octavio, 182, 297
Perea, 48, 84, 101
Peredo, Luis G., 161
Peredo, Melchor, 161
Pérez, Rafael A., 137
Pérez Casas, 143, 161
Perro Salvaje de las Pampas, 334
Petrolle, Willy (Fargo Express), 329
Piñó Sandoval, Jorge, 139, 141, 147
Ponce, Manuel M., 162
Portilla, Jorge, 217
Posada, José Guadalupe, 144
Power, Tyronne, 306
Pruneda, Salvador, 15, 87, 104, 175, 177, 222, 297, 300, 408, 422
Puga, Jorge, 143, 440, 444
Pugibet, Ernesto, 161

Q

Quezada, Abel, 11, 95, 120, 141, 147, 187, 188, 217, 222, 309-311, 313-316, 318, 319, 321-323, 436
Quintero, Jesús, 90, 117, 120
Quirarte, Vicente, 347, 445

R

Rábago, Constantino, 90, 92, 117, 120
Ramírez, 143
Raymond, Alex, 49, 89, 111, 117, 120, 171, 174, 176, 186
Rayd Mayne, 46
Revueltas, José, 206
Reyes Beiker, Juan, 28, 33, 75, 89
Reyes Feria, Luis, 99, 421, 422
Reyes, Lucha, 91
Reyes Spíndola, Salvador, 146
R.H. o R.F., 111, 421
Richelieu (cardenal de), 310
Ríos Peñas, 114
Rivero, Gill, 448
Riveroll del Prado, Carlos, 28
Robins, 186
Robles Soler, Antonio (Antoniorobles), 112, 143, 410, 413, 417
Rodríguez, Roberto, 448
Rodríguez, Rubén, 432
Roldán, Máximo, 26
Rojas, Ignacio, 271
Rojo Gómez, Javier, 79, 80
Romero, José A., 114, 148
Romero, Rubén, 217
Rousseau, Juan Jacobo, 44
Ruano Llopis, 182
Ruiz, 111, 408
Ruiz, Rafael, 114
Ruiz, René, 439
Ruz, Álvaro, 120, 143, 223, 436, 441-443

S

Salas (véase Zea Salas, Leopoldo)
Sade, Donatien Alphonse François De, 271, 295
Salazar, Narayanath (Aarón, Narayana o Naro), 107, 136, 143, 147, 156, 161, 177, 184, 233, 241, 248, 254, 434, 436-439, 441
Salce, Alfredo, 165
Salinas de Gortari, Carlos, 399
Salvador, Jaime, 307
Samper, Carlos M., 26
Sánchez (Gallo), 133, 407, 408, 410
Sánchez Peral, Isabelita, 131, 139
Sandoval, Carlos, 139, 143
Sandoval Benne, 114, 405, 407
Santaella, Bob, 200
Santo, 117
Sansores, Rosario, 46, 101, 319
Sayrols, Francisco, 17, 43-45, 48-50, 53, 62, 63, 65, 70-72, 76, 78, 79, 82, 84, 85, 88, 90, 94, 96, 99, 169, 184, 324, 424
Sayrols Jr., Francisco, 48
Scherer, Julio, 315
Schmidt, Charlie, 62
Segar, Elzie Crisler, 62, 189, 325
Seguee, 161
Segura, Juan José, 356
Silva, José Luis, 281
Sierra, Ignacio, 26, 89, 99, 101
Soglow, Otto, 420
Soler, Domingo, 26
Stoker, Bram, 139
Suárez Lozano, José, 90, 417
Suárez Rolón, 114
Sugi Sito, 334
Sullivan, Edie, 62
Sullivan, Pat, 62
Su-Muy-Key, 36, 154

T

Tamayo, Rufino, 220
Tamez (véase Hernández Tamez, J.)
Tasso, Torcuato, 257
Tilghmann, Hugo, 15, 87, 175, 177, 221, 324, 368,

421, 422, 430
Tirado, Alfonso, 11, 48, 50, 54, 55, 63, 84, 85, 88, 91, 94, 95-97, 99, 107, 184-188, 191, 218, 408, 420, 424, 425
Torres Bodet, Jaime, 19
Torres, Elías, 26, 30, 46
Torres, Teodoro, 133
Tristán, 133
Tristán de Mortales, Ponciana, 211
Twain, Mark, 133, 341
Twerks, Ub, 300

U

Urrutia, Juan Bautista, 159, 161, 165, 272
Urrutia, Óscar, 152, 153, 426, 428, 430

V

Valdés, Germán (Tin-Tán), 211, 297, 305-307, 437
Valdez, Alfredo (Azor, Blackamán o Kaskabel), 107, 126, 127, 133, 223, 405, 406, 428, 431-433
Valdiosera, Ramón, 22, 28, 76, 89-91, 94, 95, 114, 171, 177, 178, 181, 184, 187, 189, 192, 194, 210, 211, 214, 223, 241-244, 248, 249, 251, 254, 268-270, 295, 296, 415, 436, 437
Valentino, Rodolfo, 242, 245
Vargas, Agustín (Guty), 355, 441, 442
Vargas Gabriel, 11, 66, 69, 91, 94, 95, 101, 107, 120, 124, 125, 126, 133, 171, 187, 190, 191, 205, 217, 223, 295, 296, 304, 352-358, 361, 363-365, 367-370, 373, 379, 382, 389, 397-400, 402-404, 417, 431, 437, 439, 441, 442
Vargas, Ramón, 441
Vargas Dulché, Yolanda, 11, 95, 101, 171
Vargas Vila, 46
Vasconcelos, José, 19
Vázquez Vela, 19
Velasco, Arturo, 114
Velasco, Cristóbal, 92, 117, 241, 254
Velasco, Carolina, 389
Vera, Carlos, 71
Verne, Julio, 114
Viadana, Rafael, 90, 241, 254
Vigil, Carlos, 197, 281, 294, 307
Vigil, Guillermo, 293, 295
Villa, Pancho, 26, 30, 31
Villarias, Carlos, 131, 139

W

Walsh, Raoul, 242
White, Perla, 322
Willie, John, 38
Wilhelmy, Amelia, 223, 224
Wilson, Clay, 350

Y

Ybarra, Rafael, 133, 139, 161, 449
Zamarripa, Ángel (Facha o Ali-México), 47, 107, 133, 147, 162, 424, 449
Zamarripa, Florencio, 80
Zambrano, Emiliano, 161
Zamora Plowers, Leopoldo, 432
Zamora Plowers, Luis, 432
Zea Salas, Leopoldo, 92, 95-97, 112, 209, 210, 405, 415
Zendejas, Hipólito (Benedico Fernández, Carlos; Sánchez Filmador), 15, 205, 221, 301, 421, 422
Zévaco, Miguel, 25

Esta obra se terminó de imprimir
en el mes de septiembre de 1993 en
Compañía Editorial Electro-Comp, S.A. de C.V.
Calz. de Tlalpan 1702
Col. Country Club.
México, D.F.

El tiraje fue de 10,500 ejemplares